

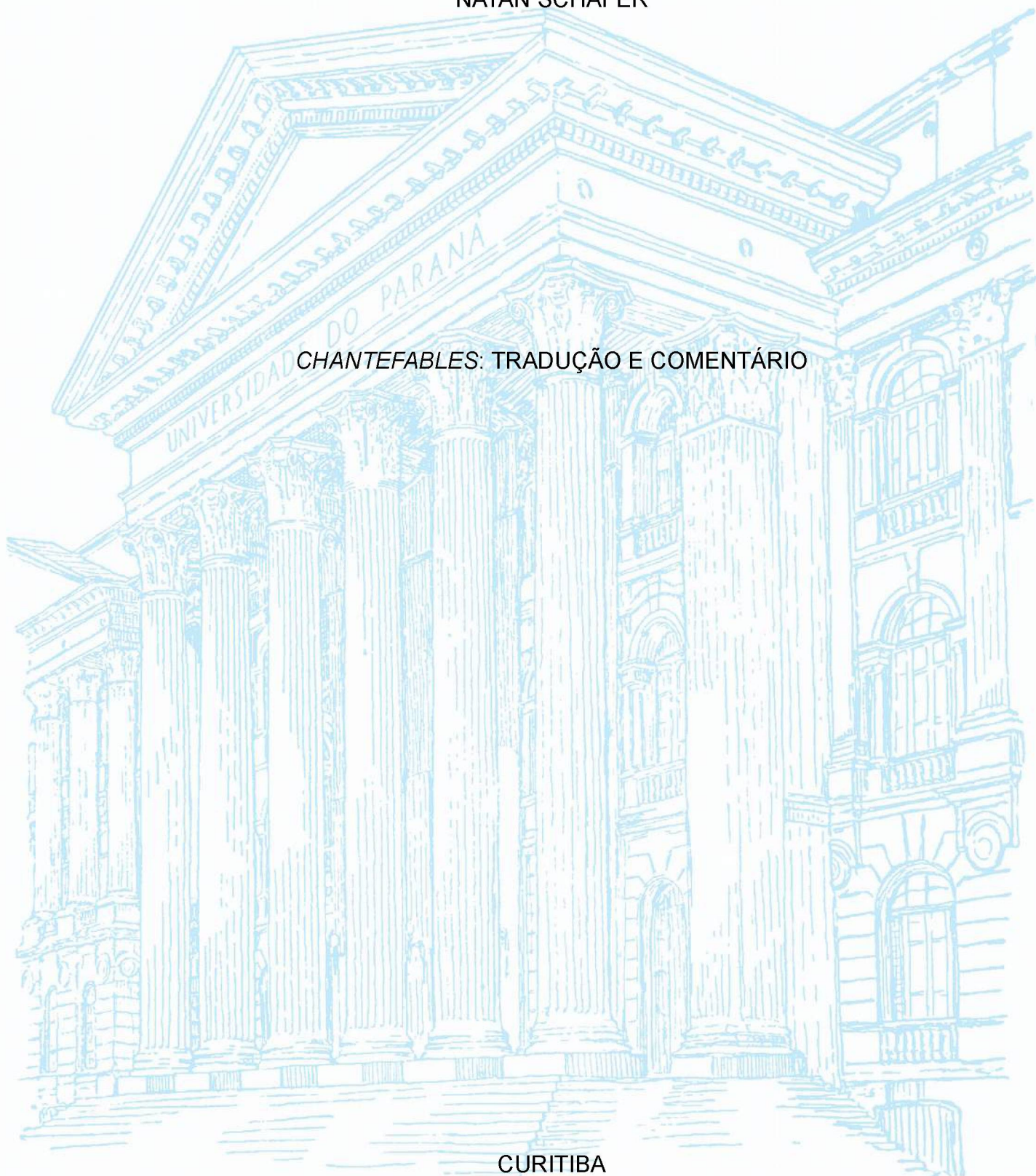
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

NATAN SCHÄFER

CHANTEFABLES: TRADUÇÃO E COMENTÁRIO

CURITIBA

2019



NATAN SCHÄFER

CHANTEFABLES: TRADUÇÃO E COMENTÁRIO

Dissertação de Mestrado apresentada ao Curso de PósGraduação em Letras, Área de Concentração de Estudos Literários, Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná, e ao programa Master en Études Lusophones, da Faculté des Langues da Université Lumière Lyon 2, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Estudos Literários e Master en Études Lusophones. Área de concentração: Estudos Literários. Linha de Pesquisa: Alteridade, mobilidade e tradução

Orientador: Prof. Dr. Guilherme Gontijo Flores

Co-orientador: Prof. Dr. João Carlos Vitorino Pereira

CURITIBA / LYON

2019

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELO SISTEMA DE BIBLIOTECAS/UFPR –
BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS COM OS DADOS FORNECIDOS PELO AUTOR

Fernanda Emanoéla Nogueira – CRB 9/1607

Schäfer, Natan

Chantefables de Robert Desnos : tradução e comentário. / Natan Schäfer.
– Curitiba, 2019.

Dissertação (Mestrado em Letras) – Setor de Ciências Humanas da
Universidade Federal do Paraná; Faculté de langues da Université Lumière
Lyon 2.

Orientador : Prof. Dr. Guilherme Gontijo Flores

1. Poesia francesa – Tradução e interpretação. 2. Canções em francês.
3. Desnos, Robert, 1900 - 1945. 4. Wiener, Jean, 1896 - 1982. I. Título.

CDD – 841.912



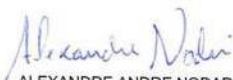
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
SETOR SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO LETRAS -
40001016016P7

TERMO DE APROVAÇÃO

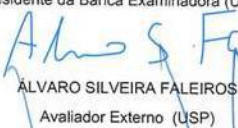
Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em LETRAS da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da Dissertação de Mestrado de **NATAN SCHÄFER** intitulada: **Chantefables de Robert Desnos: tradução e comentário**, após terem inquirido o aluno e realizado a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua aprovação no rito de defesa.

A outorga do título de mestre está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 16 de Maio de 2019.


ALEXANDRE ANDRE NODARI

Presidente da Banca Examinadora (UFPR)


ÁLVARO SILVEIRA FALEIROS
Avaliador Externo (USP)


MAURICIO MENDONÇA CARBOZO
Avaliador Interno (UFPR)




MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
SETOR SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO LETRAS -
40001016016P7

ATA Nº921

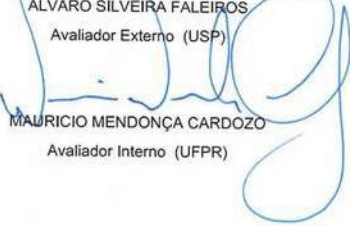
**ATA DE SESSÃO PÚBLICA DE DEFESA DE MESTRADO PARA A OBTENÇÃO DO
GRAU DE MESTRE EM LETRAS**

No dia dezesseis de maio de dois mil e dezenove às 09:00 horas, na sala 1013, Rua General Carneiro, nº 460 - Ed. D. Pedro I, foram instalados os trabalhos de arguição do mestrando **NATAN SCHÄFER** para a Defesa Pública de sua Dissertação intitulada **Chantefables de Robert Desnos: tradução e comentário**. A Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em LETRAS da Universidade Federal do Paraná, foi constituída pelos seguintes Membros: ALEXANDRE ANDRE NODARI (UFPR), ÁLVARO SILVEIRA FALEIROS (USP), MAURICIO MENDONÇA CARDOZO (UFPR). Dando início à sessão, a presidência passou a palavra ao discente, para que o mesmo expusesse seu trabalho aos presentes. Em seguida, a presidência passou a palavra a cada um dos Examinadores, para suas respectivas arguições. O aluno respondeu a cada um dos arguidores. A presidência retomou a palavra para suas considerações finais. A Banca Examinadora, então, reuniu-se e, após a discussão de suas avaliações, decidiu-se pela aprovação do aluno. O mestrando foi convidado a ingressar novamente na sala, bem como os demais assistentes, após o que a presidência fez a leitura do Parecer da Banca Examinadora. A aprovação no rito de defesa deverá ser homologada pelo Colegiado do programa, mediante o atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca dentro dos prazos regimentais do programa. A outorga do título de mestre está condicionada ao atendimento de todos os requisitos e prazos determinados no regimento do Programa de Pós-Graduação. Nada mais havendo a tratar a presidência deu por encerrada a sessão, da qual eu, ALEXANDRE ANDRE NODARI, lavrei a presente ata, que vai assinada por mim e pelos membros da Comissão Examinadora.

CURITIBA, 16 de Maio de 2019.


ALEXANDRE ANDRE NODARI
Presidente da Banca Examinadora (UFPR)


ÁLVARO SILVEIRA FALEIROS
Avaliador Externo (USP)


MAURICIO MENDONÇA CARDOZO
Avaliador Interno (UFPR)

Mémoire de Master 2 en Études lusophones

et de

Mestrado em Letras

Préparé sous la direction de Monsieur João Carlos Vitorino Pereira,
maître de conférences habilité à diriger des recherches,
et sous la direction de Monsieur Guilherme Gontijo Flores,
professeur à l'Université Fédérale du Parana

UNIVERSITÉ LUMIÈRE – LYON 2

FACULTÉ DES LANGUES

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES

Septembre 2019/Setembro 2019

AGRADECIMENTOS

À CAPES, pelo fomento necessário ao desenvolvimento das pesquisas no Brasil.

A Guilherme Gontijo Flores pelos encontros e trocas.

Ao meu coorientador, prof. Dr. João Carlos Vitorino Pereira, por ter me recebido na Université Lumière Lyon 2, e também à profª. Dra. Patrícia Cardoso, através de quem esse encontro foi possível.

A Rodrigo Tadeu Gonçalves, Alvaros Faleiros e Maurício Mendonça Cardozo pela paciência, presteza, correções e ensinamentos.

Aos amigos pelo apoio e pela paciência.

A Marli Cipriani, Ademar Schäfer, Ingelore Schäfer e aos meus avós pela criação.

A Jasmina Angela Elisabeth Schmidt, por ser a flor mais maravilhosa do labiríntico jardim.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

Que le vent qui portait la voix était la grande revolte du monde
Oeuvres, Robert Desnos

Et ce deuxième pélican
Pond, à son tour, un oeuf tout blanc
D'où sort, inévitablement
Un autre, qui en fait autant.

Cela peut durer pendant très longtemps
Si l'on ne fait pas d'omelette avant.
"Le pélican", Robert Desnos

RESUMO

A presente dissertação apresenta a bitradução comentada de *Chantefables*, última obra publicada em vida pelo poeta francês Robert Desnos, no ano de 1944, musicada pelo compositor Jean Wiener e performada pelo grupo Les Quat' Jeudis em 1955. Uma vez que se entende que as composições de Wiener e Les Quat' Jeudis influenciaram de maneira determinante a recepção das *Chantefables*, este trabalho visa a bitradução da obra enquanto uma coletânea de canções, valorizando sua *cantabilidade* (segundo a melodia proposta por Wiener e Les Quat' Jeudis) e as implicações performáticas do texto de chegada. Dessa forma, pretende-se discutir especificidades da tradução de canções e da implicação da performance na tradução, assim como relacionar à poética de Desnos à canção. Por sua vez, surge como uma forma oposição à ideia de *melancolia tradutória*, em favor da ideia de *diversão tradutória* (FLORES, 2008), partindo de duas abordagens tradutórias distintas com o intuito de se alcançar uma pluralização das *Chantefables*. No trabalho aqui apresentado, procurei contribuir com a afirmação de práticas tradutórias *diversas* e “hipertextuais”, exemplificadas através da bitradução, as quais têm como escopo, dentre outros, “tornar explícito o fato de que há diferentes possibilidades de leitura dessa obra, o que, por sua vez, poderia levar os leitores a perceber que há diferentes possibilidades de traduzi-la” (CARDOZO, 2008), assumindo “que coisas muito diferentes também podem fazer as vezes de tradução uma da outra”.

Palavras-chave: Robert Desnos. Jean Wiener. Les Quat' Jeudis. poesia. canção. tradução. performance.

ABSTRACT

This dissertation presents a commented double-translation of *Chantefables*, the last work published in life by the French poet Robert Desnos, in 1944, musicized by the composer Jean Wiener and performed by the group Les Quat' Jeudis in 1955. Since it is understood that the compositions Wiener and Les Quat' Jeudis influenced the reception of the *Chantefables* in a decisive way, this work aims at the double translation of the work as a collection of songs, valuing its *singingness* (according to the melody proposed by Wiener and Les Quat' Jeudis) and the performative implications of the arrival text. Thus, we intend to discuss specificities of song translation and the implication of performance in translation, as well as relating the poetics of Desnos to the song and music studies. In turn, it emerges as a form opposed to the idea of translation melancholy, in favor of the idea of translation as entertainment (FLORES, 2008), starting from two distinct translation approaches in order to achieve a pluralization of *Chantefables*. In the work presented here, we sought to contribute to the affirmation of diverse and “hypertext” translation practices, exemplified through bittranslation, which have as their scope, among others, “to make explicit the fact that there are different possibilities for reading this work, which, in turn, could lead readers to realize that there are different possibilities of translating it” (CARDOZO, 2008), assuming that “very different things can also play the role of each other”.

Keywords: Robert Desnos. Jean Wiener. Les Quat Jeudis. poetry. song. translation. performance.

RÉSUMÉ

Cette thèse présente la bitraduction commentée de *Chantefables*, dernier ouvrage publié par le poète français Robert Desnos en 1944, mis en musique par le compositeur Jean Wiener et interprété par le groupe Les Quat'Jeudis en 1955. Puisqu'il est entendu que les compositions Wiener et Les Quat'Jeudis ont influencé de manière décisive la réception des *Chantefables*, cette dissertation a pour objectif la traduction de l'œuvre comprise comme un recueil de chansons, valorisant ainsi sa *chantabilité* (d'après la mélodie proposée par Wiener et Les Quat'Jeudis) et les implications performatives du texte d'arrivée. De cette manière, nous avons l'intention de discuter des spécificités de la traduction des chansons et de leur implication dans la traduction elle-même, ainsi que de rapporter la poésie de Desnos à la chanson. À son tour, le travail se présente aussi comme une forme d'opposition à l'idée de mélancolie de la traduction, en faveur de l'idée d'amusement et diversion (FLORES, 2008), en partant de deux approches de traduction distinctes dans le but de parvenir à une pluralisation de *Chantefables*. Dans la dissertation présentée ici, nous essayons de contribuer à l'affirmation de pratiques de traduction diverses et «hypertextuelles», illustrées par le biais de la bitraduction, qui ont notamment pour objectif «de rendre explicite le fait qu'il existe différentes possibilités de lecture de l'ouvrage, qui à son tour, pourrait amener les lecteurs à se rendre compte qu'il existe différentes possibilités de le traduire" (Cardozo, 2008), en supposant que "des choses très différentes peuvent aussi jouer le rôle une des autres".

Mots-clés: Robert Desnos. Jean Wiener. Les Quat'Jeudis. Poésie. chanson. Traduction. Performance.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	16
2 DESNOS E A MÚSICA.....	19
2.1 DESNOS E CARPENTIER.....	23
2.2 JEAN WIENER.....	27
2.3 LES QUAT' JEUDIS.....	29
3 CANÇÃO & TRADUÇÃO.....	32
3.1 ENTRADA.....	32
3.2 A CANÇÃO.....	33
3.2.1 Musicalização e autoria.....	34
3.3 A TRADUÇÃO DA CANÇÃO.....	37
3.3.1 Princípio do pentatlo.....	41
3.3.1.1 Cantabilidade.....	43
3.3.1.2 Sentido.....	45
3.3.1.3 Naturalidade.....	46
3.3.1.4 Ritmo.....	47
3.3.1.5 Elementos flexibilizadores.....	48
3.3.1.6 Rima.....	50
3.3.1.6.1 Qualidade das rimas.....	51
3.4.1 Texto performado x texto escrito.....	55
4 CHANTEFABLES.....	64
4.1 O LIVRO.....	74
4.1.1 Organização estrófica e metro.....	75
4.1.2 Repetições.....	76
4.1.3 Narratividade.....	76
4.1.4 Registro.....	77
4.1.5. Subjetividade.....	77
4.1.6 Diálogos.....	78
4.1.7 Política.....	79
4.1.8 Topônimos.....	80
4.1.8.1 Exotismo.....	81
4.2 CHANTEFABLES DE WIENER E LES QUAT' JEUDIS.....	82
4.3 GRAVAÇÃO.....	84

4.4 ANÁLISES, TRADUÇÕES E GRAVAÇÕES.....	84
4.4.1 La sauterelle.....	85
4.4.1.1 Tradução.....	86
4.4.1.2 O grilo.....	87
4.4.1.3 Piranha.....	88
4.4.2 Le crapaud.....	89
4.4.2.1 O sapo.....	91
4.4.3 Le coucou.....	92
4.4.3.1 O cuco.....	93
4.4.3.2 Chupim.....	93
4.4.4 La girafe.....	94
4.4.4.1 A girafa.....	95
4.4.5 Le lama.....	96
4.4.5.1 A lhama.....	97
4.4.6 Le martin-pêcheur.....	97
4.4.6.1 O martim-pescador.....	98
4.4.7 Le lézard.....	99
4.4.7.1 O lagarto.....	100
4.4.7.2 Kobra.....	101
1.0.1 4.4.8 Le blaireau.....	102
4.4.8.1 O texugo.....	103
4.4.9 Le brochet.....	103
4.4.9.1 O lúcio.....	105
4.4.9.2 O papa-terra.....	105
4.4.10 Le papillon.....	105
4.4.10.1 A borboleta.....	107
4.4.11 La baleine.....	107
4.4.11.1 A baleia.....	108
4.4.12 Le dromadaire.....	109
4.4.12.1 O dromedário.....	111
4.4.13 Le escargot.....	111
4.4.13.1 O escargô.....	112
4.4.13.2 Caracol.....	113
4.4.14 Le gnou.....	113

4.4.14.1 O gnu.....	115
4.4.15 La chauve-souris.....	116
4.4.15.1 O morcego.....	118
4.4.16 L'alligator.....	118
4.4.16.1 O jacaré.....	120
4.4.17 La sardine.....	120
4.4.17.1 A sardinha.....	121
4.4.17.2 Lambari.....	121
4.4.18 Le zébre.....	122
4.4.18.1 A zebra.....	123
4.4.19 La coccinelle.....	123
4.4.19.1 A joaninha.....	125
4.4.20 Le kangourou.....	126
4.4.20.1 O canguru.....	127
4.4.21 L'hippocampe.....	127
4.4.21.1 O hipocampo.....	128
4.4.22 Le léopard.....	128
4.4.22.1 O leopardo.....	130
4.4.23 Le pélican.....	130
4.4.23.1 O pelicano.....	132
4.4.24 La tortue.....	132
4.4.24.1 A tartaruga.....	133
4.4.25 Le homard.....	133
4.4.25.1 A lagosta.....	134
4.4.26 La fourmi.....	135
4.4.26.1 Formiga.....	136
4.4.26.2 Arara.....	137
4.4.27 Le tamanoir.....	137
4.4.27.1 O tamanduá.....	138
4.4.28 Les hiboux.....	139
4.4.28.1 As corujas.....	141
4.4.29 L'ours.....	141
4.4.29.1 O urso.....	143
4.4.30 Le ver-luisant.....	144

4.4.30.1 O vaga-lume.....	145
2 5 CONCLUSÃO.....	145
6 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	148
7 ANEXOS.....	155
7.1 SOBRE OS MANUSCRITOS.....	155

1 INTRODUÇÃO

Robert Desnos nasceu em Paris, em 4 de julho de 1900. Começou seu percurso literário na revista *Aventures*, dirigida por Roger Vitrac. Após sua entrada no grupo surrealista, o poeta se destacou ao dar continuidade e intensificar as pesquisas iniciadas por André Breton com o sono hipnótico (PELLEGRINI, 2012), sendo posteriormente definido por Sarane Alexandrian como um “sonhador combativo” (WILLER, 2015, p. 7), devido à sua militância na resistência francesa à ocupação nazista, o que acabou o levando à morte. Após uma intensa trajetória poética em que fundiu vida e poesia, sendo considerado por Breton (WILLER, 2015, p. 7) o “mais surrealista dentre os surrealistas”, Desnos faleceu no campo de concentração de Theresienstadt, na então Tchecoslováquia, em 8 de junho 1945, vítima de desnutrição e tifo.

Pellegrini (2012, p. 36) atenta que Desnos foi “uno de los poetas más dotados del surrealismo”, pois “supo tocar todas las cuerdas de la poesía, sempre com la misma perfección”. Estas cordas vão desde poemas automáticos, característicos dos primeiros momentos de seu contato com o surrealismo, até os poemas de amor dos livros *The night of loveless nights* - dedicados à sua musa Youki -, passando pela realização de trabalhos para o rádio, canções populares e poemas voltados ao público infanto-juvenil. Dentre estes últimos se destacam especialmente *Chantefables*, publicado em maio de 1944 e musicado por Jean Wiener e *Les Quat’ Juedis* em 1955.

Chantefables pour les enfants sages à chanter sur n’importe quel air, doravante *Chantefables*, é a última obra publicada por Robert Desnos em vida, concluída pelo poeta em abril de 1943, menos de um ano antes de ser capturado pela Gestapo e seguir para o campo de concentração de Theresienstadt, na Tchecoslováquia, de onde não retornaria. De acordo com Conley (2003, p. 138), o projeto tem origem em *La géometrie de Daniel*, livro de poemas escrito por Desnos em 1932 para os filhos do proprietário da *Rádio-Cité*, Paul Deharme, e do compositor Darius Milhaud (PLUMER, 2011). Porém, diferentemente de *La géometrie de Daniel*, *Chantefables* possui uma maior unidade formal, tratando-se de uma espécie de bestiário, o qual seria mais tarde acompanhado pelas *Chantefleurs*, poemas florais reunidos às

Chantefables postumamente, numa publicação de 1955, e também musicados por Wiener em parceria com Les Quat' Jeudis. Embora destinadas a “crianças sábias” - como sugere o título da coleção na qual o livro foi publicado¹ -, a riqueza dos recursos poéticos empregados por Desnos subverte a função meramente didática tradicionalmente assumida por fábulas e composições deste tipo (NUNLEY, 2010; BORDINI, 1986). Além disso, Desnos se vale da aparente ingenuidade da sua forma e temática para realizar críticas subliminares à ocupação nazista que assolava a França à época, dando um viés político mais imediato à suposta série infantil.

É interessante notar que o próprio Desnos possuía uma enorme estima quanto a seus poemas infantis, chegando a registrar em seu diário em 8 de fevereiro de 1944, duas semanas antes de ser preso, que “les poèmes pour enfants auront survécu un peu plus longtemps que le reste. J'appartiendrai au chapitre de la curiosité limitée. Mais cela durera plus longtemps que beaucoup de paperasses contemporaines” (DESNOS, 1999, p.1265). Segundo Esra Plumer (2011) uma das possíveis razões que explicam o crescente interesse do poeta pelo universo infantil nos anos 1940 pode estar no estreitamento sua amizade com Georges Bataille, que viria a abordar o tema posteriormente em *La littérature et le mal*.

Ao que tudo indica, Desnos estava certo. Embora sua obra não tenha caído no olvido, o sucesso das *Chantefables* é inegável. Jean-Charles Chabanne (1996), ao realizar uma análise do material pedagógico francês destinado a crianças de 6 a 10 anos, percebeu que 50% destas obras contam com poemas de Desnos, sendo que 80% desta ocorrências diz respeito às *Chantefables*.

Portanto, não é fortuita a escolha de *Chantefables* como objeto de pesquisa, uma vez que é uma das derradeiras obras publicadas pelo poeta e, segundo ele mesmo, das mais promissoras, representativa de uma porção de seus textos que tende a ser ignorada pela crítica por não se enquadrar perfeitamente dentro da concepção bretoniana de surrealismo. De acordo com Rothwell (apud BARNET et al., 2006, p. 70), gerações de críticos distorceram e estreitaram a recepção de Desnos, seguindo a concepção e avaliação de “surrealista” imposta por Breton, buscando apenas por

¹ Dialogando com este subtítulo, Jacques Prévert escreveu seus *Contes Pour Enfants Pas Sages*.

¹ “La littérature, je l'ai, lentement, voulu montrer, c'est l'enfance enfin retrouvée” (BATAILLE, 1979).

elementos do maravilhoso e associados diretamente aos dogmas do movimento na obra do poeta e ignorando o que não se encaixa nessa concepção.

O presente trabalho portanto objetiva, como sugere Rothwell (2006, p. 103), “livrar-se da camisa de força bretoniana” e, através da bitradução das *Chantefables* escritas por Desnos e musicadas por Jean Wiener, colocar em evidência sua produção poética posterior à militância surrealista, promovendo uma análise que não nega características e influências do surrealismo em sua obra, mas também não se atém aos postulados teóricos de Breton, admitindo assim um Desnos plural. Além disso, aprofunda a discussão sobre o lugar da performance e da canção na obra do poeta e no campo de estudos da tradução.

Dado o ineditismo das *Chantefables* em língua portuguesa, este trabalho ainda pode ser considerado um esforço de recepção crítica da produção de Desnos no Brasil, demodo a “reconectar [a tradução] com um original recoberto” não “por suas introduções”, como salienta Berman (2017), mas justamente pela carência de introduções, restrita, até onde se tem conhecimento, aos esforços pontuais de José Lino Grünewald (2002) - autor de um artigo sobre o poeta, no qual constam algumas breves traduções; Jorge Lúcio de Campos - que traduziu para o português *À la faveur de la nuit*, *Au mocassin le verbe*, *Le carré pointu*²; Éclair Antônio de Almeida Filho pela tradução de *La liberté ou l'amour!* (com Odília Capelo Barroso), *Le livre secret pour Youki* e poemas esparsos publicados na internet³; e de Claudio Willer - que publicou uma série de posts em seu blog em homenagem ao poeta⁴. Saliento que, em nenhuma das traduções ou estudos acima, foi colocada em evidência a relação de Desnos com a música. Portanto, no capítulo seguinte tentarei lançar luz sobre a questão, evidenciando a vocação de Desnos para a poesia oral⁵.

Esta dissertação é organizada em seis capítulos, sendo o primeiro a introdução. O segundo aborda as relações dos principais agentes envolvidos na realização das

2 Disponíveis em: < http://www.revistazunai.com/traducoes/robert_desnos1.htm >; Acesso em: 17 de janeiro de 2018.

3 Disponíveis em: < http://www.revistazunai.com/traducoes/robert_desnos2.htm >; Acesso em: 17 de janeiro de 2018.

4 Disponível em: < <https://claudiowiller.wordpress.com/2012/01/10/homenagens-a-robert-desnos-1/> >; Acesso em 24 de fevereiro de 2018.

5 “Desnos est spontanément le poète de l’oral” (Dumas apud DESNOS, 2005, p. 9).

Chantefables e sua relação com a música, buscando evidenciar a relação de Desnos com a canção. No terceiro capítulo, investigo questões mais específicas referentes à relação entre a canção e a tradução, utilizando principalmente as teorias desenvolvidas por Flores & Gonçalves (2017) e Low (2005), sempre tendo como horizonte a tradução das Chantefables. O quarto capítulo trata brevemente das relações suscitadas pela performance do texto e suas articulações com o corpo e com o texto escrito. No quinto capítulo, disserto sobre a multiplicidade em tradução, de modo a esclarecer a proposta tradutória deste projeto, que propõe a bitradução como forma de posicionamento contra a ideia de melancolia tradutória. Na sequência, trato de analisar as Chantefables ao longo do sexto capítulo, inicialmente sublinhando aspectos gerais da obra para posteriormente me concentrar nos detalhes de cada canção e nas especificidades e soluções tradutórias. Por fim, nos anexos apresento as traduções completas, uma coleção de imagens relacionadas diretamente às Chantefables, manuscritos e as partituras das canções.

2 DESNOS E A MÚSICA

Segundo Ferrieu (2005, p. 11) a trajetória do Desnos *letrista* começa em 1929, quando ele escreve sua primeira canção: *C'était un bon copain*. Nesta canção, Desnos emprega diversos recursos utilizados pela música popular de então e expressa o que definia como “accent populaire indéniable, marque de la poésie authentique” (DESNOS, 2005, p. 11). Porém, é a partir de 1932 que o poeta se dedica com mais afinco à sua *vocação* e passa a escrever letras com uma maior regularidade, prática que não irá abandonar até o momento de sua prisão, chegando a compor aproximadamente 60 canções (FERRIEU, 2005, p. 11).

Sobre a *vocação* para a música, em *Confessions d'un enfant du siècle*, Desnos recorda que já na infância possuía um grande interesse pela canção popular, sendo especialmente marcado pela canção infantil *Sur le pont du nord*⁶. Esta tendência será acentuada a partir de sua convivência com o grupo surrealista, uma vez que, como nota Ferrieu (2005, p. 12), Aragon, Soupault e Éluard também possuíam certo

6 Versão de Lucienne Vernay et Les Quatre Barbus (1958) disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=zuf5oEF9AnQ> >; Acesso em: 28 de fevereiro de 2018.

interesse pela música popular. A influência musical dos surrealistas sobre Desnos pode ser notada já em 1923, quando o poeta utiliza, em meio aos experimentos verbais de *L'aumonyme* e *Langage Cuit*, notações musicais justapostas ao texto (fig.8, p. 143). Além disso, Dumas (DESNOS, 2005, p. 9) lembra que “se remontamos aos anos surrealistas, podemos detectar em Desnos um gosto pela expressão oral”, o que pode ser confirmado pela afirmação de Breton (2001) no *Primeiro Manifesto Surrealista*, de 1924, que dizia que Desnos “fala surrealista à vontade”⁷, e pela declaração posterior de Leiris (1987, p. 367), que o denominou profeta da “palavra de ouro” (“*parole d’or*”).

Apesar de não ser muito afinado, Plumer (2011) destaca que Desnos sempre gostou de cantar, esperando que seus poemas fossem musicados e cantados como canções populares⁸. Como aponta Dumas (DESNOS, 1999, p. 768), essa sensibilidade e desejo musical de Desnos perpassa toda sua obra, no entanto, à medida que o tempo passa, “Desnos se apresenta cada vez mais sensível à ligação entre a música e a palavra”⁹. Além da influência exercida pelo grupo surrealista, a paixão arrebatadora de Desnos pela intérprete Yvones George no fim de 1924 e sua experiência no rádio durante os anos 1930 - sobre a qual dissertarei no capítulo seguinte -, certamente viriam a contribuir para o crescente interesse do poeta pela canção, sendo que segundo Dumas (2005, p. 9) a produção poética contida em *Nuit blanche*, *Bagatelles*, *Destinée arbitraire* e *Chantefables et Chantefleurs*, posteriores ao seu rompimento com o grupo surrealista, testemunha de forma evidente a conexão estabelecida entre poesia e canção por Desnos¹⁰.

Não por acaso Desnos exerce, a partir de 1928, a atividade de crítico musical, ou melhor, crítico “discográfico”, como ele preferia se denominar¹¹, a qual se dedicará até o fim de sua vida. Segundo Phillipe Met (2006, p. 63), a importância da voz para

7 “Desnos parle surréaliste à la volonté” (BRETON, 2001). Todas as traduções cujo autor não é indicado foram realizadas por mim.

8 “It is said that although Desnos loved to sing, he was less than pitch perfect, and he often hope his poems would be set to music and played as popular songs” (PLUMER, 2011, p. 118).

9 “Desnos se montre de plus en plus sensible au lien entre la musique et la parole” (Dumas in: DESNOS, 1999, p. 798)

10 “La plupart des poèmes des ‘Nuit blanches’ ou de ‘Bagatelles’ dans *Destinée arbitraire*, les *Chantefables et Chantefleurs* ‘pour enfants sages à chanter sur n’importe quel air’, les couplets d’*État de veille* (...) témoignent à l’evidence de la connivence qui pour Desnos lie poésie et chanson (Dumas in: DESNOS, 2005, p. 9).

11 “cette critique ‘discographique’ - et non musical, il y insiste” (Dumas in: DESNOS, 2005, p. 10).

Desnos é tamanha que não há o que dizer da “introdução do fraseado (musical) assim como da fala (notadamente a popular) na poesia posterior de Desnos, sem contar sua fascinação pelos sortilégios plurais da voz, sejam eles do fonógrafo, cinematógrafo ou ainda do rádio”¹².

O próprio Desnos registra que dedicava-se “com paixão ao trabalho quase matemático, porém intuitivo, de adaptação de letras à música e de fabricação de sentenças, provérbios e *slogans* publicitários”¹³ (Desnos, 1999, p. 998). Em certo sentido, parece que é na canção que Desnos encontra a solução para a tensão, revelada em sua própria afirmação, entre a racionalidade matemática e a irracionalismo intuitivo, sendo o espaço em que pode exercer seu talento métrico¹⁴ sem ser por isso acusado de conservador¹⁵. Quanto a esse tipo de acusação, Desnos registra: “não é a poesia que deve ser livre mas, sim, o poeta”¹⁶.

Ferrieu (2005) nota que as canções compostas por Desnos a partir de 1932 influenciaram acentuadamente quase toda sua obra posterior. O autor ainda atenta que, nestas composições, Desnos se dedica não a realizar poemas que possam ser eventualmente musicados mas, sim, a escrever canções enquanto tais, obedecendo determinadas regras que regiam o gênero e primando pela “simplicidade e clareza”, de modo a obter uma comunicação mais imediata com o ouvinte (2005, p. 14). Estas composições são, em sua maioria, narrativas, construindo-se segundo o esquema “dístico/ refrão” (*couplet/ refrain*), muito comum nas composições populares francesas de então. Mesmo nos poucos momentos em que quebra com este esquema, Desnos mantém “organização estrófica nítida e com frequência antitética”¹⁷.

12 “L’introduction du phrasé (musical) comme du parler (notamment populaire) dans la poésie ultérieure de Desnos, non plus que la fascination de celui-ci pour les sortilèges pluriels de la voix, que ce soit celle du phonographe, du cinématographe ou bien encore de la radio, ne sont à redire” (MET, 2006, p. 63).

13 “Je me livrai avec passion au travail quasi mathématique mais cependant intuitif de l’adaptation des paroles à la musique, de la fabrication des sentences, proverbes et devises publicitaires (DESNOS, 1999, p. 998).

14 Segundo Malkine (CONLEY, 2003, p. 75), Desnos podia falar em alexandrinos por horas.

15 Lembrando que André Breton e seus epígonos abominavam os alexandrinos e demais formas fixas (PURNELLE, 2007, p. 20).

16 “En définitive ce n’est pas la poésie qui doit être libre, c’est le poète” (DESNOS, 1999, p. 999).

17 “une organisation strophique nette et souvent antithétique” (FERRIEU, 2005).

É de se notar a liberdade conferida pelo poeta aos músicos. Desnos menciona estar criando “textos que [os músicos] podem usar com a maior liberdade, repetindo frases ou mesmo adicionando o que quiserem adicionar”¹⁸ (DESNOS, 2005, p. 9). Desnos se limita a sugerir nas margens dos manuscritos o estilo da canção, como por exemplo *valsa*, *blues*, etc., o que novamente revela a consciência musical do poeta assim como da condição de *coautoria* de suas canções. Como muito bem indica Ferrieu (2005, p. 15), “ao escrever uma canção, Desnos parece não se esquecer jamais de que ela é tributária de uma música e de uma voz”¹⁹. Esta afirmação lembra que, para além da ciência para com a condição de *música* de suas composições, Desnos estava atento ao papel central do intérprete ou performer no processo de significância. Ainda segundo Ferrieu (DESNOS, 2005, p. 16) “ele [Desnos] (...) não ignora nada do que diz respeito às virtudes dinâmicas de quem dá voz e leva ao palco o texto colocado no papel”²⁰. Podemos notar essa preocupação do poeta em canções como *Papier buvard* e *Je suis rêveuse et fragile*, escritas para serem cantadas, respectivamente, por Marianne Oswald (como aponta o datiloscrito de 1932, fig. 5, p. 140) e Fréhel (como indica o título *Chanson pour Fréhel*, sob o qual foi publicada em 1956). Quanto a esta última, é interessante notar que Desnos tem plena consciência do papel desempenhado pelo *corpo* na performance, uma vez que anota no manuscrito que o efeito cômico que objetivava na canção, como em muita outras, viria da “oposição entre o físico de Fréhel e a letra”²¹.

A partir de 1934 acentua-se o caráter político das canções de Desnos, em composições como *Nous* e *Front commun* (FERRIEU, 2005, p. 18).

Portanto, para Desnos a canção, devido às suas virtudes populares fundamentais e sua eficácia, é naturalmente o principal espaço onde expressar seu sofrimento rebelde, sua generosidade militante, seu otimismo resistente, para encurtar, seu ‘Estado de vigília’ *avant la lettre* [*État de veille*, livro publicado por Desnos em 1943]²².

18 “des textes dont ils [os músicos] puissent user avec la plus grande liberté, en coupant, en répétant des phrases, en ajoutant même ce qu’ils voudront y ajouter” (DESNOS, 2005, p. 9).

19 “Desnos semble n’oublier jamais, lorsqu’il écrit un texte de chanson, que celui-ci est tributaire d’une musique et d’une voix” (FERRIEU, 2005, p. 15)

20 “Lui [Desnos] (...) n’ignore rien des vertus dynamiques de qui met en voix et en scène le texte couché sur le papier” (FERRIEU, 2005, p. 16)

21 “je crois que l’effet comique viendrait de l’opposition entre le physique de Fréhel e les paroles” (DESNOS, 2005), p. 16.

22 “La chanson est donc tout naturellement pour Desnos, de par ses vertus populaires fondamentales et son efficacité, le premier espace où exprimer sa souffrance revoltée, sa générosité militante, son optimisme résistant, bref, avant la lettre même, son ‘État de veille’” (FERRIEU, 2005, p. 19)

Essa resistência *otimista* irá se expressar também nas *Chantefables*, sobre as quais dissertarei mais adiante. Antes disso, dispondo de pouco material sobre a relação estabelecida entre Desnos e Wiener, cumpre analisar a relação melhor documentada entre Desnos e Alejo Carpentier, de modo a compreender como as parcerias realizadas com o cubano no rádio influenciaram a percepção musical do poeta e seus projetos posteriores, como as *Chantefables*.

2.1 DESNOS E CARPENTIER

Apesar de a composição das *Chantefables* ter se dado após a morte de Desnos, é importante, dentro do escopo desta dissertação, que se compreenda o modo como Desnos se relacionava com a música e com os compositores de modo geral. Como mencionado, são escassos os relatos da relação entre Desnos e Wiener. Portanto, em busca de uma melhor compreensão da relação entre o poeta e o compositor, ou, em linhas gerais, da relações entre o poeta e os compositores com o qual colaborou, valerei-me aqui dos relatos, estes sim mais abundantes, de sua amizade com o cubano Alejo Carpentier. Dessa forma, espero que este estudo de caso possa lançar luz sobre o lugar de destaque que o *áudio* ocupava na poética de Desnos e sua influência na composição das *Chantefables*, uma vez que é a partir destes experimentos radiofônicos realizados por Desnos em parceria com Carpentier que, segundo Dumas (DESNOS, 2005, p. 9) “a palavra se dobra à música, o poema se faz dúctil para casar com a melodia”, concluindo que “a consequência é que o então jornalista radiofônico se desdobraria em letrista profissional”.

Carmen Vásquez (2006) relata que Desnos conheceu Carpentier em sua viagem a Cuba, onde chegou em 6 março de 1928, para o Sétimo Congresso de Imprensa Latina. Carpentier, que então trabalhava na revista *Carteles*, foi receber o poeta francês no porto e o apresentou à cidade. Desnos inteirou-se então da situação delicada do escritor cubano na ilha, perseguido político por sua atividade contra o presidente General Gerardo Machado y Morales, que o levava à prisão pouco tempo antes do encontro. Carpentier ainda estava sem documento de identidade e era

obrigado a apresentar-se semanalmente à polícia. Sensibilizado diante da situação do cubano, Desnos ofereceu-lhe seus documentos (os quais não continham fotos) e sua cabine no navio para que o novo amigo fugisse da ilha rumo a Paris. O plano deu certo e, chegando em Paris, Desnos apresentou Carpentier ao grupo surrealista e demais artistas da vanguarda. Daí em diante, Carpentier assumiria uma posição de destaque na cena cultural parisiense, especialmente no que diz respeito à difusão da música latina, sem jamais afastar-se de Desnos, apoiando-o nos seus atritos contra Breton e colaborando em diversos projetos radiofônicos²³.

De acordo com Conley (2003), Desnos estreia no rádio, a convite de Paul Deharme, para quem trabalhava então como redator publicitário, pontualmente às 19h, em 14 de junho de 1930, na emissora *Poste Parisien*, encontrando ali o emprego dos seus sonhos²⁴. A partir daí, tem oportunidade de trabalhar para a grande *Radio-Luxembourg* (CONLEY, 2003). É então que convida seu amigo Alejo Carpentier para ser diretor musical na rádio e começam a realizar experimentos radiofônicos juntos.

A colaboração da dupla se inicia em 5 de janeiro de 1931²⁵ e se estende até 1939, originando uma série de frutos, dentre os quais as seguintes emissões: *La complainte de Fantomas*, de 1933, com música de Kurt Weill; *Le juif errant* com música de Joseph Kosma; *Salut au monde*, leitura de poemas de Walt Whitman traduzidos por Léon Bazalgette e escolhidos por Desnos. De acordo com Vásquez (2006), esta última emissão foi histórica, uma vez que foi “el primer programa concebido con todos los procedimientos del montaje sonoro, y grabado, no en disco metálico, sino en cinta magnetofónica”. Além destas emissões especiais, Desnos e Carpentier foram responsáveis pelos programas *La Demi-heure de la vie Pratique*, que tratava de temas diversos como arte e literatura, e *Le clef de songes*, de 1937, no qual Desnos interpretava os sonhos dos ouvintes - prática que seguiu realizando até nos campos de concentração - e ao qual pertence a única gravação de sua voz a que se teve acesso ao longo deste trabalho²⁶.

23 Em dezembro de 1929, Carpentier apoia Desnos e os demais membros do grupo surrealista que romperam com Breton, colaborando com o panfleto *Un cadavre*, alusão ao panfleto homônimo contra Anatole France publicado por Breton e Aragon em 1924 (NADEAU, 1985).

24 “It took me thirty years to find a job that I love and I even get paid for it!” (Desnos apud CONLEY, 2003, p. 89)

25 Data da emissão *La música cubana*, conferência de vinte minutos de duração sobre música cubana realizada pela dupla (p. 15).

26 Disponível em: < <http://www.ubu.com/sound/desnos.html> >; Acesso: 4 de janeiro de 2018.

Como se pode depreender a partir do comentário de Timothy Brennan na introdução de *Music in cuba*, de Alejo Carpentier (2001), neste período Desnos parecia estar operando uma ruptura com a militância surrealista de outrora. Brennan (2001) aponta que o poeta estava procurando mais clareza e comunicação com o público, enquanto percebia o movimento surrealista enveredar por caminhos ocultos e herméticos. Pelo que se pode notar a partir de sua produção, Desnos partilhava do “complicado desejo” de Deharme e Carpentier de “*popularizar* [grifo do autor] a técnica surrealista sem trair seus princípios”²⁷ (BRENNAN, 2001, p. 25). Enquanto isso, Breton reprovava este tipo de atitude por parte de Desnos, acusando-o de confundir “popular” com “vulgar” e realizar pequenas imitações de músicas folclóricas²⁸ (CONLEY, 2003, p. 75).

Uma declaração de Alejo Carpentier, pode dar algumas pistas sobre o porquê da acusação de vulgarização. Ao comentar seus trabalhos para o rádio, Carpentier afirma que:

del mismo modo que la música está hecha para el oído - medio sensorial que la transmite a los centros emotivos conscientes -, debemos crear un teatro, una poesía, en una palabra, un *espectáculo* para el oído, dotado de la máxima inteligibilidad. (...) utilizar imágenes directas, un lenguaje sencillo, que exprese una idea con la mayor claridad. Movilizar, si es posible, un *estilo interpelativo*, hablando siempre al oyente en *presente de indicativo*: yo entro, tú eres, él dice... (CARPENTIER, 1984, p. 392).

Este “estilo interpelativo” descrito por Carpentier será encontrado na maioria das *Chantefables*, como veremos mais adiante. Além disso, o cubano deixa claro que os trabalhos para o rádio, na maioria dos quais Desnos foi parceiro, buscavam uma “máxima inteligibilidad”, de modo a alcançar facilmente o público, o que Breton julgava uma “vulgarização”. Mais adiante o cubano viria a ressaltar novamente seu interesse pelo trabalho com a palavra associada à música, afirmando que:

27 “complicated desire to publicize surrealist technique without betraying its principles” (BRENNAN, p. 25, 2001).

28 “Confondre avec l’accent populaire, la vulgarité et l’emploi de mots comme copain, taffia, et j’en passe, est le moindre défaut de ce prière d’insérer. Si l’accent populaire est celui des petites chansons imitées du folk-lore français que l’on trouve dans les derniers poèmes, que Desnos se rassure : ce ton est celui, par exemple de Max Jacob avec lequel notre compère n’est pas sans présenter d’autres analogies, très peu populaires, du côté de la sincérité, de la calembredaine, et de la rimaille, entre autres” (BRETON, p. 13, 1930).

No quiero que se entienda por ello el estúpido sistema de la “melopea” consistente en declamar versos mientras un violín ejecuta la “Serenata” de Toselli. Pero la palabra acompañada de ritmos y melodías o de simples acordes, cobra un relieve poético extraordinario. (CARPENTIER, 1984, p. 393).

Como resultado deste pensamento teórico, embora muito próximo de Satie e Milhaud - assim como Desnos, Carpentier também compôs em parceria com Milhaud -, que propunham então algo semelhante com sua *musique d'ameublement*²⁹, Brennan (2001), nota que as composições para rádio de Carpentier (e Desnos) se aproximam muito mais da *Gebrauchsliryk*³⁰ de Brecht.

Inclusive, cabe aqui lembrar que Carpentier e Desnos viriam a realizar *La grande complainte de Fantomas*, baseada no folhetim de Marcel Allain *Si c'était Fantomas!*, em colaboração com Kurt Weill (BRENNAN, 2001), alcançando com a peça enorme sucesso na França e países vizinhos, graças à sua difusão pela *Rádio Luxemburgo*. Além de Weill, a emissão contava com Artaud no papel de Fantomas e direção musical de Carpentier³¹. Portanto, não há dúvida que tanto Carpentier como Desnos foram, de certa maneira, influenciados por Brecht e Weill, sendo que, assim como a dupla alemã, o poeta francês acabou por também encontrar na canção

29 “La música de mobiliario [*musique d'ameublement*] es básicamente industrial. La costumbre, el uso, es hacer música en ocasiones en que la música no tiene nada que hacer... Queremos establecer una música que satisfaga las ‘necesidades útiles’. El arte no entra en estas necesidades. La música de mobiliario crea una vibración; no tiene otro objeto; desempeña el mismo papel que la luz, el calor y el confort en todas sus formas... Exijan música de mobiliario. Ni reuniones, ni asambleas, etc. sin música de mobiliario... No se case sin música de mobiliario. No entre en una casa en la que no haya música de mobiliario. Quien no ha oído la música de mobiliario desconoce la felicidad. No se duerma sin escuchar un fragmento de música de mobiliario o dormirá usted mal” (SATIE, 1999).

30 “*Gebrauchsliryk* diz respeito a uma tradição poética dominante nos fins da República de Weimar. Esta *lírca utilitária* se posicionava contra o esteticismo que propunha a realização de um belo poético dissociado e independente dos demais âmbitos da sociedade, limitado à esfera artística (...) Essa forma de ‘poesia pública’ desenvolve-se a partir dos hinários protestantes, dos cantos da Guerra dos Camponeses e dos poemas de circunstância e ocasião. (...) A *Gebrauchsliryk* propõe-se a reduzir a diferença entre poeta e receptor, rompendo com o conceito de gênio dos esteticistas” (KUGLI & OPITZ, 2006, p. 127, tradução minha). No original: “*Gebrauchsliryk* bezeichnet eine poetische Tradition, die in der Spätphase der Weimarer Republik sehr bestimmend war. Liryk für den Gebrauch richtete sich gegen die ästhetizistische Vorstellung, poetische Schönheit lasse sich unabhängig und abgesondert von den anderen Bereichen der Gesellschaft in einer Sphäre der Kunst verwirklichen. (...) Dieser lyrische Strang der >Öffentlichkeitsliryk< entwickelt sich über das protestantische Kirchenlied, die Kampflieder der Bauernkriege und die Geselligkeits- und Gelegenheitsdichtung. (...) Die *Gebrauchsliryk* will die Kluft zwischen dem Dichter und den Rezipienten verkleinern und bricht mit den ästhetizistischen Genievorstellungen”.

31 “Et quand Desnos fit son entrée à la radio, grâce au remarquable pionnier des mass media que fut Paul Deharme, il y entraîna aussitôt ses amis. Ce qui nous valut, très vite, des réalisations telles que la Grande Complainte de Fantômas (Artaud-Desnos-Kurt Weill) dont j’assurai la mise en ondes ; Salut au monde, inspiré de Walt Whitman (Desnos, Jean-Louis Barrault) ; Histoire de baleines (Desnos-Prévert) etc” (CARPENTIER, 1987).

aparentemente frívola e bem-humorada, como atestam as *Chantefables*, um meio de fazer frente ao regime nazista.

Apesar de eu não ter obtido documentos sobre a relação de Wiener com Weill, pode-se perceber que há certos paralelos com relação às ideias de ambos no sentido de uma valorização da música popular e no posicionamento político de esquerda. No subcapítulo seguinte, descreverei rapidamente a trajetória de Wiener, sua formação musical e a relação do poeta com Desnos e as *Chantefables*.

2.2 JEAN WIENER

Jean Wiener nasceu em Paris, em 19 de março de 1896, no seio de uma abastada família de origem judaica não-praticante. De acordo com suas memórias (WIENER, 1978), desde muito pequeno Wiener se interessou por música, começando seus estudos no piano como autodidata e passando, posteriormente, a tocar a quatro mãos com o compositor Gabriel Fauré. Após esse período, Wiener ingressou no conservatório, onde foi aluno de Louis Diémer. Nessa época, Wiener frequentou os *Concerts Colonne* com assiduidade, onde entrou em contato com a obra de diversos músicos, “de Monteverdi a Stravinski” (WIENER, 1978, p. 18). Foi devido à tuberculose que, em 1910 em Marselha, Wiener conheceu a família Milhaud. Ali começaria a relação do compositor com aquele que viria a ser seu melhor amigo: o compositor Darius Milhaud, também próximo de Desnos. Wiener foi colega de Milhaud no conservatório, sob a tutela de André Gédalge. Foi Milhaud que o levou a U.S.S.R, viagem na qual descobriu o proletariado, com o qual até então tinha tido pouquíssimo contato, dada sua origem burguesa. Apesar de não relatar em suas memórias, tudo indica que foi através de Milhaud que Wiener conheceu Desnos.

Entre 1911 e 1913 o compositor entra em contato, graças a um amigo vindo dos EUA, com o *ragtime*. A partir daí, começa a interessar-se pela música popular, em paralelo à sua paixão por Bach. Interesse que se intensificaria durante a Primeira Guerra Mundial, a partir da convivência com soldados britânicos nas trincheiras, descobrindo as síncopes da música afroamericana. Em suas memórias, Wiener

relata que tinha então certeza de que tocaria piano de uma forma diferente, sentindo um “desejo furioso” de compor”³².

A partir das memórias de Wiener também podemos detectar a influência cabal que exercida pelo compositor Clement Doucet sobre si. A dupla viajou por quinze anos tocando juntos mais de duas mil vezes (WIENER, 1978, p. 89), passando inclusive por São Paulo e Rio de Janeiro (WIENER, 1978, p. 123), e em 1926 a imprensa divulgava que a dupla era responsável por aclimatar o blues à França (WIENER, 1978, p. 109), o que poderíamos entender como um gesto tradutório, o qual Wiener viria a repetir ao traduzir as *Chantefables* em melodia.

Em suas memórias, Wiener menciona apenas de passagem o nome de Robert Desnos. A primeira aparição se encontra em meio à descrição da atmosfera da virada de 1919 para 1920, em meio a uma lista de vanguardistas que circulavam pela cena: “Poiret, Tzara, Breton, Aragon, *Desnos*, Duchamp, Picabia remuaient” (Wiener, p. 42, 1978, grifo meu). Mais adiante, o nome reaparece num trecho em que fala sobre sua amizade com Frédéric Joliot-Curie, físico e químico francês vencedor do Prêmio Nobel de Química em 1935, responsável por apresentar o compositor aquilo que considerava como não só a “aristocracia marxista” mas a “aristocracia de fato” do país (Wiener, p. 174, 1978). Wiener menciona que Frédéric era

un des êtres plus gais que j’aie jamais rencontrés, ce qui l’empêchait pas de parler avec nous tous de graves sujets, par exemples de notre pauvre ami *Robert Desnos*, qui venait de mourir d’épuisement, dans de conditions atroces, alors que les Américains libéraient tous les prisonniers transportables du camp de Terezin (grifo meu).

Mais adiante, Wiener confessa sua admiração por Desnos, ao citar o poeta em meio aos autores que, segundo ele, realizaram “obras verdadeiras e, pode se dizer, capitais”³³. Dentre estes “primordialmente Aragon, Breton, Soupault, Duchamp, *Desnos*, Cocteau e Jacques Prévert, cuja importância por muito tempo ignoramos”³⁴,

³² “J’avais déjà la certitude de jouer au piano ‘pas tout à fait comme les autres’, mais encore la profusion et la qualité de mes improvisations me donnaient une furieuse envie d’écrire de la musique” (WIENER, 1978, p. 38).

³³ “des oeuvres véritables et même capitales” (WIENER, 1978, p. 47)

³⁴ “Avant tous, Aragon, Breton, Soupault, Duchamp, *Desnos*, Cocteau et Jacques Prévert, dont on a trop longtemps ignoré l’importance” (ibidem, grifo meu)

não deixando de criticar a “inconveniência” de “tout ce beau monde” do inconsciente, que teve lugar entre os 1916 e 1930, frente à “miséria generalizada do pós-guerra”³⁵. Inquietude esta da qual viriam a partilhar diversos autores, dentre os quais o próprio Robert Desnos (WIENER, 1978, p. 47).

Wiener faz apenas uma breve menção às *Chantefables*, lembrando que “C’est encore en 1955 que l’Académie du Disque Français me décerna un grand prix pour mes *Chantefables et Chantefleurs* de Robert Desnos”. Ora, apesar de nas suas memórias Wiener não parecer conferir muita importância às *Chantefables*, o recebimento do prêmio aponta para a excelência da composição e seu imediato reconhecimento. No entanto, há que se lembrar que as composições são fruto da parceria entre Wiener e Les Quat’ Jeudis, cujo líder Raoul Crucet assinou o arranjo. Portanto, é importante, no âmbito deste trabalho, apesar da escassa documentação, que se discorra brevemente sobre o grupo *Les Quat’ Jeudis* e sua relação com a composição das *Chantefables*.

2.3 LES QUAT’ JEUDIS

Les Quat’ Jeudis foi um grupo vocal francês ativo de 1952 a 1963 e formado por Raoul Curet, André Fuma, George Denis, Raoul Bussière, este último substituído posteriormente por Roger Lagier. O nome do grupo provavelmente faz referência a “semaine aux quatre jeudis”, ditado cuja tradução literal é “semana com quatro quinta-feiras” e que faz referência ao sonho quase impossível de uma semana de folga, uma vez que quinta era dia de repouso dos estudantes, como hoje o sábado e o domingo³⁶. Segundo Carémel (2016), os quatro eram considerados acima de tudo como um grupo de comediantes, sendo apelidados “le comédiens de la chanson”. A princípio, o conjunto foi formado para substituir o grupo *Les frères Jacques* no espetáculo *Gaîtés de l’Escadron*. Raoul Crucet, cantor, comediante e dublador, diante da demanda do diretor Jean-Pierre Grenier, foi o primeiro a se oferecer para

³⁵ “Et puis, il faut oser le dire, humainement parlant, en dépit des tonnes de littérature relatant les péripéties de ces mouvements qui sévirent de 1916 à 1930, et tout en reconnaissant l’opportunité, au départ, de leurs aspirations, il y a quelque chose d’inadmissible, c’est l’inconscience, voire l’inconvenance, de tout ce beau monde face à la misère générale d’après guerre” (ibidem).

³⁶ Disponível em: < https://fr.wiktionary.org/wiki/semaine_aux_quatre_jeudis >; acesso em: 28 de fevereiro de 2018.

compor o grupo e acabou tornando-se seu líder³⁷. Dentre outras importantes realizações do grupo, se encontram parcerias com o então vizinho e amigo, George Brassens. Crucet conta que

Ma femme et moi habitons rue Didot, voisins de la « Jeanne » de Brassens, et Brassens habitait pas loin, impasse Florimont. Il était adorable, et m'a aidé à acheter ma première voiture, avec laquelle nous avons fait la première tournée des Quat' Jeudis (Raoul Crucet apud CARAMÉL, 2016).

Pelas *Chantefables* o grupo recebeu o prêmio da *Academie Charles Cros*. Apesar de o prêmio evidenciar a excelência das composições, Crucet relativiza a importância do prêmio afirmando que

nous avons eu ce prix mais c'était très spécial car ça s'adressait à un public particulier et nous n'avons pas eu le succès qu'on aurait pu avoir. Par la suite nous avons enregistré Les Chantefleurs qui est d'ailleurs musicalement plus réussi que le premier (Raoul Crucet apud CARAMÉL, 2016).

É com esta coletânea, intitulada *Chantefables & Chantefleurs*, que o grupo conquista o prêmio da *Academie du Disque Français*, de que fala Wiener em suas memórias. Após voltar de uma tournê pelos Estados-Unidos em 1963, Raoul Crucet dissolve o grupo e passa a se dedicar a dublagem.

Podemos notar a importância do grupo na gravação das *Chantefables*, das quais Crucet foi arranjador, a partir da comparação entre a versão de 1955 e versões mais recentes, como as contidas no disco *La belle saison est proche*, as quais também se valem da partitura composta por Desnos, mas que porém não possuem a riqueza vocal conferida às canções pelos Quat' Jeudis³⁸. Além da riqueza da harmonia vocal, a experiência dos cantores no teatro ajudou conferir *corpo* às canções e alcançar o que Tatit (1996) denomina *figurativização*. Mais adiante retornarei ao tema.

37 “Moi qui rêvais alors de comédies musicales, je lève la main. Nous nous réunissons avec les trois autres, et Grenier nous dit « On vous donne les partitions et les textes, vous vous démerdez ». J'étais le seul à avoir appris le piano et le violon. Et c'est sur mon violon, dans ma chambre de bonne, que j'ai écrit les arrangements, qui étaient différents de ceux des Jacques” (Crucet apud CARAMÉL, 2016)

38 Disponível em: < <https://open.spotify.com/user/aleph187b/playlist/684h8tZz1qaDKc0Vf3VJA7> >; acesso em: 30 de maio de 2018.

Até aqui, a partir da perspectiva de Desnos sobre a música e de suas relações com Carpentier, Wiener e Les Quat' Jeudis e das relações, diretas ou indiretas, desta para com as *Chantefables*, pudemos observar a importância da ideia de *canção* na criação, compreensão e tradução das *Chantefables*. Sublinho que a *canção* nesse caso não indica somente um mero prefixo mas funciona como um conceito que de fato embasa e justifica a obra. Portanto, abordarei no capítulo seguinte de maneira um pouco mais detida as especificidades, relações e tensões inauguradas a partir da compreensão da canção como uma forma de literatura.

3 CANÇÃO & TRADUÇÃO

3.1 ENTRADA

Segundo Faleiros (2012, p. 38), Adam sugere um modo de entrada no poema em três níveis. São estes: 1) o nível dos índices tipográficos (scritpo-visuais); 2) o nível da dimensão sonora; 3) o nível da textura (poli)isotópica.

Embora o esquema de Adam seja muito pertinente em se tratando de poemas escritos, ele não tem como objetivo tratar de poemas destinados à musicalização, como as *Chantefables*, em que encontramos uma convivência entre diferentes tipos de suporte. No caso de poemas musicados, ao mesmo tempo que a entrada *pode* se dar primeiramente através do nível tipográfico, ela também pode prescindir do papel, ocorrendo principalmente no nível da dimensão sonora, sem que o texto deixe de ser considerado um poema. Embora as *Chantefables* tenham aparecido primeiramente em livro, pelos diversos motivos já expostos e devido à sua ampla difusão a partir da musicalização por Jean Wiener, considerarei aqui a dimensão sonora, conforme configurada por Desnos, Wiener e Les Quat' Jeudis e fixada em áudio em 1955, como principal nível de interesse ou modo de entrada das *Chantefables*.

Esse nível corresponde à matéria sonora do poema, tanto no que diz respeito aos aspectos silábicos e acentuais (arranjo numérico), que correspondem à métrica, como quanto à sua textura fônica (rima, assonâncias e aliteraões) (Faleiros, 2012, p. 38). No entanto, para além das características esquematizadas por Adams, que, como a maioria dos teóricos da poesia se baseia no texto escrito, é importante para a análise e tradução de canções que se leve em consideração alguns aspectos musicais e performáticos de grande relevância no seu processo de significância. Portanto, no subcapítulo seguinte utilizarei os conceitos desenvolvidos por Peter Low (2005) e Flores & Gonçalves (2017) para abordar algumas questões referentes à canção e sua tradução.

3.2 A CANÇÃO

Diferentemente da tradução de textos escritos, amplamente difundida, até onde se tem notícia a tradução de canção, assim como a própria canção, embora muito praticadas, ainda ocupam um lugar de menor relevância no âmbito dos estudos literários, ocupando para muitos uma posição hierarquicamente inferior em comparação aos demais gêneros. Ao que parece, a ala mais conservadora do meio literário possui uma certa dificuldade em lidar com a complexidade da canção³⁹. Entretanto, Flores & Gonçalves (2017, p. 74), ao apontarem para a subvalorização da canção, lembram ser “necessário recusar a linha abstrata que considera todo escritor de poemas escritos como poeta, enquanto restringe o termo poeta apenas a alguns cancionistas, segundo regras de valoração extremamente vagas”. Não há dúvida de que, como aponta Augusto de Campos (1969, p. 309), a canção, comparada ao texto escrito, é *outra coisa*⁴⁰. Porém, o fato de ser *outra coisa* em comparação com o modelo literário estabelecido não implica, ou ao menos não deveria implicar, em nenhuma espécie de inferioridade estética ou numa inferioridade literária. Inclusive, não é necessária uma revisão histórica muito aprofundada para que lembremos que a poesia ocidental, desde seus primórdios ritualísticos e épicos, passando pelo trovadorismo provençal e chegando na canção pop, esteve associada à oralidade e à música. Contudo, ao se trazer a canção para o campo dos estudos literários é preciso levar-se em conta suas especificidades e evitar “os discursos que cobram da poética da canção regras da poética escrita” (Flores & Gonçalves, 2017, p. 74), compreendendo as suas diferenças e o seu sistema de signos. George Steiner, tratando de composições baseadas em poemas de Goethe, vai ao encontro de Flores e Gonçalves ao afirmar que:

Each of these compositions is an act of interpretative restatement in which the verbal sign system is critically illuminated or, as the case may be, misconstrued by a non-verbal sign system with its own highly formal syntax (George Steiner apud LOW, p. 187, 2005).

³⁹ Vide as discussões envolvendo a entrega do Prêmio Nobel a Bob Dylan. Mais informações em: < <http://www.suplementopernambuco.com.br/edi%C3%A7%C3%B5es-anteriores/93-especial/1705-a-repercuss%C3%A3o-do-nobel-para-bob-dylan.html> >; acesso em: 20 de junho de 2018.

⁴⁰ “a palavra cantada/ não é a palavra falada/ nem a palavra escrita/ (...) a palavra-canto/ é outra coisa” (CAMPOS, 1974, p. 309).

Lembrando que este sistema não-verbal, específico da canção, não é constituído apenas pela melodia, talvez o mais evidente dos elementos que tornam a canção *outra coisa*, mas também pela *voz* e *corpo* no qual ela encontra suporte no momento da performance, a qual por sua vez inaugura um modo de recepção e relação distinto daquele estabelecido pelo texto escrito com o leitor.

3.2.1 Musicalização e autoria

A relevância de elementos particulares à canção, como melodia, harmonia e corpo, torna seu processo de significação complexo, esquivo à abordagens mais tradicionais nos estudos literários. Um dos aspectos desta complexidade diz respeito à questão da autoria. Há que se notar que, diferentemente do que costuma ocorrer com o texto escrito, cuja atribuição, ao menos após o advento da imprensa, costuma ser mais bem-definida e estável, nas canções, e de certa forma na tradição oral de modo geral, a autoria tende a diluir-se. Salvo em certas composições cuja autoria da letra, melodia e performance se concentram em um só sujeito, como por exemplo no caso de grande parte da obra de Bob Dylan, Chico Buarque ou Caetano Veloso, muitas canções possuem uma autoria no mínimo bipartida, fruto da parceria *músicolletrista*, ou tripartida, no caso da composição ser performada por outro intérprete, como no caso das *Chantefables*.

Tratando dessa questão, o teórico Peter Low (2005, p. 187), ao qual retornarei mais adiante, aponta que o autor do texto é seu emissor (*sender*), o qual, no caso da canção, se desdobra, compreendendo também o compositor da melodia, portanto um “emissor secundário” (*secondary sender*). Embora o autor lembre que a situação de chegada é determinada em grande parte pelo *performer* da canção, o intérprete é definido como “usuário” (*user*) (LOW, 2005, p. 187). Entretanto, acredito que, devido à relevância do seu papel na construção do sentido, justamente por estar conferindo *corpo* à canção, tema que retomarei mais adiante, este pode ser compreendido como um *emissor terciário*. O público, por fim, constituiria o receptor do texto de chegada (*target-text receivers*). No entanto, os adjetivos numerais conferidos por Low, se por um lado organizam a sistematizam os emissores do texto, por outro parecem indicar uma hierarquia. Prefiro portanto pensar que as categorias dizem

respeito, não à predominância de um ou outro no processo de significação, mas sim de acordo com a posição cronológica destes agentes uma vez que, apenas raramente - como em casos de improvisação comuns no rap, por exemplo - sua ação coincide no tempo. No entanto, acredito que o grande mérito da classificação elaborada por Low consiste em elevar o músico ao patamar de *emissor*, sublinhando sua importância ao afirmar que

Permitam-me indicar que mesmo quando uma canção se utiliza do texto de um poema genuíno - por exemplo de um autor célebre como Charles Baudelaire (1821 - 1867) -, este texto deve ser tratado pelo tradutor não como pertencente ao gênero dos "poemas" (geralmente um gênero escrito) mas ao gênero das "letras de música" (destinado à performance oral). Não se está simplesmente traduzindo Baudelaire: está se traduzindo Baudelaire como ele foi musicado por Henri Duparc (1848 - 1933), ou por Emmanuel Chabrier (1841 - 1894) - em cada caso é preciso, de acordo com um determinado manual de tradução, um texto de chegada diferente⁴¹.

Low (2005) é infeliz ao diferenciar "poema 'genuíno'" de "letra de música", o que o leva a cair na ingenuidade da crítica conservadora, a qual se nega a conferir à canção estatuto de poesia. Por outro lado, o autor evidencia muito acertadamente a relevância do músico no processo de composição da canção, uma vez que um mesmo texto, musicado de formas diferentes - ou, considerando o performer também um emissor, performado de forma diferente - dá origem a textos diferentes, portanto demandando traduções diferentes. Ou seja, ao conferir uma melodia - ou uma performance - ao texto, o músico - e o performer - é incluído de alguma forma na equação da autoria desse texto⁴².

Ao tratar da musicalização de Schumann para *Im wunderschönen Monat Mai* de Heinrich Heine, Galindo (2011, p. 14) concorda com Low (2005) ao chamar atenção para a importância do compositor na elaboração do sentido da obra, afirmando que "é claro que a leitura de Schumann do poema de Heine é uma obra de arte por si só"

41 "Let me suggest also that even when a song uses the text of a genuine poem - perhaps by a poet as famous as Charles Baudelaire (1821 - 1867) - that text should be treated by the translator as an example not of the "poem" genre (largely a written genre) but of the related "song-lyric" genre (which is aimed at oral performance). One is not simply translating Baudelaire: one is translating Baudelaire as set by Henri Duparc (1848 - 1933), or as set differently by Emmanuel Chabrier (1841 - 1894) - in which case, according to one textbook of translation, a different TT is needed" (LOW, 2005, p. 188)

42 Quanto às *Chantefables*, basta comparar, por exemplo, a versão de Lutosławski (1999) com a de Wiener, ou mesmo a gravação realizada por Wiener em 1955 com as mais recentes contidas no disco *La belle saison est proche* (2006), as quais se valem da partitura elaborada por Wiener, para notar que estamos diante de objetos diferentes, que ocupam lugares e proporcionam experiências diferentes.

e que “apesar da reprodução e da ausência de cortes ou alterações, há uma camada de acréscimo, curiosamente paralela ao texto original, que faz que simplesmente o poema de Heine, intocado, se transforme em um novo texto”. Diante da transformação operada por Schumann, Galindo sugere que o músico desempenha um papel similar ao do tradutor, “na medida em que ela [a canção] se define como uma colaboração entre dois artistas, como uma recriação de uma obra pré-existente, na medida em que ela se estabelece como reenunciação (ao menos em nível semântico, como construto linguístico que ainda, e também, é) e em que se define por sua *belatedness* (Bloom, 2002)” (GALINDO, 2011). Embora não caiba no escopo deste trabalho, a comparação que Galindo estabelece entre músico e tradutor é muito interessante para se pensar a questão da autoria, não só na música, como também na tradução, uma vez que ele sublinha que a obra resultante é uma *recriação*, fruto de uma *colaboração* entre dois sujeitos, que se define por um “chegar depois”, ecoando da ideia alemã de *Nachdichtung* (substantivo originado a partir do verbo *nachdichten*, cuja tradução literal seria algo como “poetar/condensar depois”). No que diz respeito à autoria da canção, concordo com Galindo e Low e acredito que toda música que parte de um texto escrito adiciona-lhe, principalmente através da melodia e, não podemos esquecer, do corpo do intérprete, uma camada de sentido que impossibilita um retorno isento ao poema escrito (GALINDO, 2011, p. 16), gerando um triângulo autoral composto por intérprete, músico e poeta.

Logo, ao se traduzir uma canção, há que se levar em conta essa relação triangular e estes outros elementos e camadas de sentido daí decorrentes, os quais diferenciam a canção do texto escrito. Uma vez que em seu processo de significância a canção dispõe de elementos diferentes do texto escrito, a tradução de canções também pode contornar determinados problemas daí decorrentes dispondo de uma flexibilidade e de um arsenal de recursos geralmente não disponíveis na tradução de textos escritos. No capítulo seguinte, abordarei algumas destas especificidades da tradução de canções, indo de encontro ao postulado de Dante (apud GONTIJO, 2014, p. 134) de que “nada harmonizado em música se pode transmutar de sua língua a outra sem que se rompa toda sua doçura e harmonia”.

3.3 A TRADUÇÃO DA CANÇÃO

De acordo com Franzon (apud GRITSENKO; ALESHINSKAYA, 2016, p. 166) diante de uma canção um tradutor tem cinco opções. Cito:

um tradutor de canções tem cinco opções: (1) não traduz a canção; (2) traduz a letra sem levar a música em consideração; (3) escreve uma nova letra para a música original; (4) adapta a música à tradução; (5) adapta a tradução à música⁴³.

Desde os anos 1960, as traduções de canções mais comuns no mercado fonográfico brasileiro se enquadram no item (3). Estas utilizam apenas a melodia original e desenvolvem uma letra completamente independente do texto de partida, eventualmente mantendo apenas na letra o *mood* expresso pela melodia (como no caso da psicopática “Run for your life” dos *Beatles* que na versão brasileira de Renato e Seus *Blue Caps* tornou-se a romântica “Dona do meu coração”⁴⁴) - às quais Flores & Gonçalves (p. 157, 2017) chamam de “traduções melódicas”⁴⁵. Esse tipo de tradução floresceu no Brasil nos anos 1960 com o fenômeno da jovem-guarda. Na época, diante da dificuldade de obter discos importados, essas traduções serviam como uma espécie de sucedâneo das canções inglesas e americanas, encontrando ampla aceitação no mercado, uma vez que grande parte do público-alvo não possuía acesso às canções originais.

Às traduções correspondentes ao item (2), as quais atém-se somente à semântica do texto, também possuem ampla circulação no Brasil, e podem ser facilmente

43 “a song translator may have five options: (1) leaving the song untranslated, (2) translating the lyrics without taking the music into consideration, (3) writing new lyrics to the original music, (4) adapting the music to the translation, and (5) adapting the translation to the music (Franzon, 2005, p. 373)”.

44 Para não ficar em exemplos nacionais, cito também “Wooden Heart”, de autoria de Fred Wise, Ben Weisman, Kay Twomey e Bert Kaempfert mas mundialmente popularizada na voz de Elvis Presley no filme “G.I Blues”. A canção é uma versão da tradicional canção popular alemã “Muss i denn, muss i denn zum Städtele hinaus” que apesar de manter a melodia e a temática amorosa, deixa completamente de lado o tema da partida, central na canção.

45 Um caso interessante de *tradução melódica* diz respeito à canção “Les Champs-Élysées”, tradução realizada por Pierre Delanoë e interpretada por Joe Dassin da canção “Waterloo Road”, do grupo inglês Jason Crest, a qual obteve tanto sucesso na França que acabou quase apagando seus rastros e tornando-se uma espécie de hino francês. Curiosamente, graças ao sucesso estrondoso da versão de Dassin, a canção foi “retraduzida” e reinterpretada em inglês pelo cantor. Nessa versão, Dassin retornou à letra do Jason Crest, agora cantada com notável sotaque francês, e trocou apenas o *Waterloo Road* do título e refrão pelo nome da avenida parisiense. Até onde se tem notícia, a tanto a versão em inglês quanto em francês de “Les Champs Elysées” não chegou a figurar nas paradas de sucessos inglesas, assim como “Waterloo Road”.

encontradas em sites populares como *Vaga-Lume* ou *Letras* ou ainda em coletâneas, como o volume recentemente publicado pela Companhia das Letras das *letras* de Bob Dylan, vertidas para o português por Caetano W. Galindo (DYLAN, 2017). O item (4) talvez seja o menos comum da lista. Como exemplo poderíamos citar “The Girl From Ipanema”, versão em inglês de “Garota de Ipanema”, traduzida por Norman Gimbel e popularizada na voz de Frank Sinatra. Nessa versão apesar de a melodia ser *quase* a mesma, os acentos e síncopes são suavizados, de modo que justamente a iconização musical do balanço da garota ao caminhar é perdida. Apesar disso, é interessante a proximidade semântica obtida por Gimbel que, apesar de “resumir” algumas imagens (a “moça do corpo dourado/ do sol de Ipanema” vira “samba”), mantém a elegíaca “dor-de-cotovelo” da versão brasileira. Ao item (5) correspondem traduções como as empreendidas por Carlos Rennó (1991), Guilherme Gontijos Flores⁴⁶, Hugues Aufray⁴⁷ e as apresentadas como resultado desta dissertação.

Embora todas as propostas listadas por Franzon (2005) sejam válidas conforme o contexto e o projeto a que se referem, como aponta Galindo (2017, p. 100) ao tratar da tradução das canções de Bob Dylan, “a verdadeira tradução de uma das canções gravadas de Dylan seria uma tradução-performance de uma nova canção em português”. Cumpre esclarecer que a ideia de *tradução verdadeira* implícita na afirmação de Galindo não diz respeito à uma *verdade absoluta*, ou seja, a uma *tradução de verdade* que se opõe à *traduções falsas* ou *de mentira*, mas, sim, a uma tradução que procura lidar com todos os elementos que caracterizam a canção e a diferenciam do texto escrito.

Entretanto, a realização de traduções performáveis sob a melodia original constitui um *escopo* complexo, uma vez que o texto resultante deve se enquadrar na música preexistente, obedecendo seu ritmo, valores das notas musicais, frases e acentos, sem perder de vista o corpo e texto-base, de modo a não incorrer no *contrafactum*, tradução que desconsidera a semântica da letra. Voltarei a este tema mais adiante

46 Disponíveis em: < <https://soundcloud.com/guilherme-gontijo-flores> >; acesso em 10 de março de 2018.

47 Em 1965 Hugues Aufray lançou um disco composto por traduções de canções de Bob Dylan intitulado *Aufray chante Dylan*. Algumas das canções que compõem o álbum, como “La ballade de Hollis Brown”, podem ser facilmente encontradas online.

ao tratar da *naturalidade* nas traduções. Ainda quanto à dificuldade deste tipo de empreitada, Low (2005) nota que quanto menos “sacrossanto” for o texto a ser traduzido, ou seja, quanto menos leituras e menos engessado pela crítica ele for, mais “flexibilidade” ele apresentará, aumentando as chances de sucesso da tradução (LOW, 2005, p. 185). Neste ponto o autor propõe uma perspectiva um pouco diferente da de autores como Haroldo de Campos (2013), relacionando a tradutibilidade, ou “flexibilidade”, como prefere Low, não às dificuldades e idiossincrasias intrínsecas ao texto de partida, mas sim à sua recepção e fortuna crítica.

Quanto ao arsenal teórico disponível, como mencionado anteriormente, a tradução de canções é um campo de estudo que ainda carece de uma produção teórica abundante. Dentre os autores que se dedicam especificamente ao tema, um dos principais nomes é o já citado Peter Low (2005), que propõe que se pense a tradução de canções a partir do “princípio do pentatlo” (*pentathlon principle*), o qual se baseia em cinco critérios: *cantabilidade*, *sentido*, *naturalidade*, *ritmo* e *rima*.

Segundo Low (p. 185, 2005) estes elementos devem ser observados pelo tradutor de modo que se crie a ilusão de que a melodia foi composta para o texto de chegada (*target text*) apesar de, na verdade, ter sido composta para ou a partir do texto de partida (*source text*). Em outras palavras, a letra deve soar com naturalidade ao ser acompanhada pela melodia, evitando um excesso de características em certa medida inevitáveis na tradução de canções, como por exemplo compressão de sílabas e deslocamentos de acento. Essa observação se alinha, de certa forma, à teoria do “canto falado” de Luiz Tatit (1996), que também recomenda que a canção emule a prosódia e os modos de enunciação da fala cotidiana.

Sem dúvida, como afirma Low (2005, p. 186), a adoção de discursos de fidelidade ao original, enfocando estritamente o texto de partida, seria na tradução de canções ainda mais insensata. Negando o discurso essencialista que busca a fidelidade ao original, o autor propõe a utilização da teoria do *escopo* (*skopos*) para se pensar a tradução de canções. De acordo com essa teoria, proposta por Hans J. Veermer, deve-se ter em vista o *objetivo* ou *propósito*, ou seja o *escopo*, que se quer alcançar

com a tradução de determinado texto. Portanto, poderíamos afirmar que, segundo a teoria do escopo, não há um modo de traduzir *melhor* que outro, mas sim projetos distintos com objetivos distintos que criam relações distintas, os quais podem obter maior ou menor êxito perante um dado público receptor. Assim, cabem nessa teoria, por exemplo, tanto a realização de traduções cantáveis quanto semânticas de canções.

Dada a excelência musical das composições de Wiener e seu pioneirismo e considerando a leitura que venho realizando de Desnos enquanto poeta-letrista, que aponta para relevância e urgência da performance e do canto em parte significativa de sua obra - esquecida por uma grande parcela da crítica devido à sua militância surrealista -, um dos principais escopos deste projeto é a *cantabilidade* da *Chantefables* segundo a melodia proposta por Jean Wiener e performada pelo grupo Les Quat' Jeudis. A partir disso dessa tradução, acredito estar, ao menos em língua portuguesa, inaugurando um novo modo de relação com obra de Desnos.

A *cantabilidade*, segundo Low (2005, p. 186), é um dos mais difíceis objetivos a se alcançar numa tradução, apresentando uma série de restrições (*constraints*) que dificultam o trabalho do tradutor. Porém, como indaga e soluciona Paulo Rónai “o objetivo de toda arte não é algo impossível? (...) Não é surpreendente, pois, que o tradutor se empenhe em traduzir o intraduzível” (apud FLORES, 2011). Obviamente as dificuldades a serem enfrentadas e escolhas realizadas pelo tradutor causarão perdas. Acerca disso, Low (2005) e Britto (2012), ao tratarem da tradução de canção e de poesia escrita respectivamente, indicam que o tradutor deve estabelecer um escopo que possibilite definir um esquema de prioridades, indicando quais elementos devem ser mantidos a todo custo e quais podem ser eventualmente “sacrificados”. Embora concorde com a validade de uma “hierarquização das perdas” de acordo com cada projeto tradutório, acredito que o uso do termo “sacrificar”⁴⁸ por Low (2005) concorda com um discurso de *melancolia tradutória* ao qual este trabalho se opõe. O uso do termo no contexto acima remete a algo que é sacrificado em prol de um bem maior, como que numa espécie de sacrifício ritual. Seguindo a metáfora, poderíamos pensar o traduzir como espécie de *devotio*⁴⁹, tarefa fadada ao

48 “features which may be sacrificed at less cost” (LOW, 2005, p. 186).

fracasso que estaria incorrendo na completa anulação do tradutor enquanto sujeito em prol de um bem-maior: o texto de partida.

Entretanto, apesar da romântica metáfora, acredito que a anulação do tradutor enquanto sujeito é quimérica e não necessariamente benéfica para se pensar e praticar a tradução. Deixando de lado a ideia de *sacrifício*, prefiro pensar com Flores (2011) que a tradução não deve somente procurar a duras penas salvar ou sacrificar algo mas pode originar ganhos através da *diversão*, tema ao qual retornarei posteriormente ao tratar da bitradução das canções.

3.3.1 Princípio do pentatlo

A partir da teoria do escopo, Low (2005, p. 191) propõe o seu modelo de tradução de canção, denominado “princípio do pentatlo” (*pentathlon principle*). A metáfora compara o tradutor de canções a um pentatleta, que deve desempenhar cinco tarefas distintas em uma competição e eventualmente pode optar por perder em dada etapa para compensar em outra, concentrando-se na pontuação final. Com essa metáfora, o autor pretende demonstrar que a principal característica a ser valorizada na tradução de canções é a *flexibilidade* e que a soma das partes é mais importante que as partes em si. Como já disse, de acordo com Low (2005) o pentatlo a ser enfrentado pelo tradutor é composto pelos seguintes itens: cantabilidade (*singability*); sentido (*sense*); naturalidade (*naturalness*); ritmo (*rythm*); e rima (*rhyme*). A cada um destes itens, Low (2005, p. 192) relaciona um agente a quem o tradutor deve “prestar contas”⁵⁰. Seguindo a mesma ordem, são estes: *cantor*, *autor*, *público*, e *compositor*. A *rima*, sobre a qual retornarei mais adiante, não possui correspondente porque, segundo o autor, é “um caso especial”.

Embora acredite que a metáfora do pentatlo seja interessante, aproximando curiosamente a tradução de um *desafio esportivo*⁵¹, e que os itens delineados por

49 Mais informações sobre *devotio* disponíveis no artigo “Two Types of Roman devotio” (1976), de H. S. Versnel.

50 “the translator’s duties to the...” (LOW, 2005, p. 192).

51 Lembrando que a palavra *esporte*, oriunda do inglês *disport*, que filia-se ao campo semântico da *diversão*, do jogo. Além disso, sua etimologia aponta para a palavra latina *dēportō*, que diz respeito a diferentes forma de *mover* ou *transportar* algo, aproximando-se de um dos sentidos etimológicos de *traduzir*.

Low (2005) sejam de enorme auxílio na teorização e prática da tradução de canções, penso que limitá-los a determinados agentes do processo comunicativo da canção a quem o autor e tradutor devem “prestar serviço” não é tão produtivo e acertado. Ora, uma característica como a *cantabilidade*, por exemplo, além de estar diretamente relacionada ao cantor ou performer, que irá dispor dela para executar a canção, está também relacionada ao público que, em algum momento, pode partilhar com o intérprete a condição de performer da obra, *cantando junto*, como o público de um show de rock, ou uma criança *cantando junto* com seus amigos ou com um adulto.

Um ponto fraco do modelo de Low (2005) é atribuir o sentido ao *autor*. Lembro que o próprio Low nos aponta, poucas páginas antes, que a autoria de canções é sempre compartilhada e que o músico desempenha papel fundamental na construção de sentido. Aqui, no entanto, Low parece estar considerando como *autor* responsável pelo *sentido* da obra apenas o *letrista* da canção. Esta divisão me parece extremamente equivocada, uma vez que inferioriza músico e intérprete tanto na equação da autoria da composição, quanto no que diz respeito à relevância da sua participação na produção de sentido. Flores & Gonçalves (2017, p.79) sublinham que “o corpo toma o texto, altera seu sentido a todo instante, porque há um corpo do sentido e há sentidos do corpo”. Como exemplos, os autores citam a versão “Hurt” (de Trent Reznor) cantada por Johnny Cash, “Möchte ich sein” (de Erich Kästner) por Georgette Dee e “Mulher do fim do mundo” (de Romulo Fróes e Alice Coutinho) por Elza Soares, casos que atestam claramente a relevância e o protagonismo do corpo no processo de significância.

A relação estabelecida entre a *naturalidade* - que como veremos mais adiante engloba sintaxe e registro - e o público parece mais pertinente, uma vez que em muitos casos as inversões sintáticas e confusão de registros podem acabar minando a potência de uma canção junto a seus receptores.

Porém, há que se fazer uma ressalva. Inversões sintáticas podem, sim, estar presentes em canções sem que isso comprometa sua pregnância. Não faltam exemplos de hipérbatos na música brasileira: podem ser encontrados no samba-

canção (Nelson Gonçalves com “calor aqui, tu terás” em “A volta do boêmio”); no bolero (Altemar Dutra com “sentimental eu sou” em “Sentimental demais”); na música caipira (Tião Carreiro e Pardinho com “quem tem roça no mato me chame/ que jeito eu dou” em “Pagode em Brasília”); no rock (Los Hermanos com “e ao senhor de iludir/ manda avisar” em “É de lágrima”, e “longe eu via você” e “e se eu numa esquina qualquer te vir” em do “Sétimo Andar), etc. O uso desse tipo de inversão, e portanto da traição da *naturalidade*, é determinado, como o próprio Low nos lembra, pelo escopo e pela necessidade de *flexibilização*. Ou seja, as inversões sintáticas podem ter como objetivo tanto um efeito estético em si, associando-se a uma pretensão de nobreza e rebuscamento, quanto adequar-se à acentuação melódica e possibilitar determinadas rimas, sem que isso comprometa a *naturalidade* da *canção*, que, lembro, é diferente da *naturalidade* do discurso oral. Zumthor inclusive nota que “a estruturação poética, em regime de oralidade, opera menos com a ajuda de procedimentos de gramaticalização (como o faz, de maneira quase exclusiva, a poesia escrita) do que por meio de uma dramatização do discurso” (ZUMTHOR, 2010, p. 84).

3.3.1.1 Cantabilidade

Ainda que de acordo com a classificação de Low o cantor ocupe um papel aparentemente de menor relevância nas relações que se estabelecem a partir da tradução de uma canção com vistas à *performance*, para o autor a *cantabilidade* é indispensável. Essa *cantabilidade* associa-se à ideia de *efetividade*, ou seja, a demanda por algo que *funcione* diante de uma audiência num dado espaço de tempo. Essa demanda é partilhada tanto por tradutores de canções quanto de peças de teatro, uma vez que ambas as práticas têm como objetivo principal, via de regra, a *performance*. Neste caso, ampliando o escopo, poderíamos pensar que a *cantabilidade* pode ser pensada em termos de *performatividade*, compreendendo não somente a dicção mas a implicação do corpo no canto. É certo que em última análise, todo texto escrito admite uma *performance*, contudo o que o autor sublinha é a eficiência desta *perante* um *público*⁵². Eficiência que depende não somente do

52 Algumas etimologias de *performance* relacionam o radical “per” ao **per* ou **proto* do Proto-Indo-Europeu, com sentido “em frente”. Disponível em: < <https://en.wiktionary.org/wiki/perform#English> >; Acesso em: 18 de janeiro de 2018.

performer, mas também do tradutor, do músico e do letrista, e mais uma série de agentes, sem falar no papel desempenhado pela indústria cultural e pelo contexto de modo geral. Embora não se atenha particularmente ao papel desempenhado pelo contexto e pela indústria cultural, o autor ressalva que a *eficiência* “significa coisas diferentes para canções diferentes”⁵³, conforme o objetivo e as características da canção (e.g. romântica, cômica, marcial, etc).

Outro aspecto importante que diz respeito à *cantabilidade* é a elaboração de um texto que permita uma dicção fluída. O autor exemplifica que em inglês devem ser evitados agrupamentos (*clusters*) de consoantes, como por exemplo em “strict”, os quais podem causar tropeços na pronúncia e prejudicar a dicção da obra. Embora agrupamentos de consoantes não sejam tão presentes em português quanto em inglês, a recorrência e proximidade de determinadas consoantes também pode trazer problemas, como por exemplo a variação e repetição de “erres” ([ʁ], [χ], [x], [h] e [r]). Mário de Andrade chama atenção para a dicção em português ao notar que “há palavras por si só estruturalmente muito perigosas, muito capazes de dicção falsa, difíceis” e que cumpre ao compositor - e por extensão, ao tradutor - não dificultar ainda mais sua pronúncia. Sem dúvida, não é papel do tradutor facilitar textos complexos, mas é importante estar atento à vocalização no momento da tradução⁵⁴.

No trecho acima Mário vai ao encontro do que propõe Low (2005), afirmando, em outros termos, que as canções - e eventualmente suas traduções - têm como principal objetivo a *performance*.

Por outro lado, ainda no que diz respeito à dicção, há que se notar que certos “empecilhos” fonéticos podem ser usados criativa e positivamente na canção, conferindo-lhe musicalidade⁵⁵ e dando oportunidade para que o performer demonstre

53 “Functioning effectively will mean different things for different songs” (Low, p. 193, 2005).

54 Como alertava Mário de Andrade no final dos anos 1930 com relação à composição: “tenho muitas vezes a impressão que pros nossos compositores a música é um objeto... abstrato, que não depende da execução e das falhas e condições naturais dos instrumentos e da voz. Obras às vezes abstratamente bonitas, se tomam medíocres, perdem o valor estético na execução. Sacrifica-se a música, sacrifica-se o executante” (ANDRADE, p. 48, 2012).

55 Como no refrão de *A jarra e a aranha*, de Siba, em que justamente a tensão se cria a partir da repetição com variação dos “erres”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fRJbqbSxySo>; Acesso em: 18 de janeiro de 2018.

virtuosismo, como no caso das pelejas e desafios de cordel ou batalhas de MC. Poderíamos ainda remeter aqui à poética dos trava-línguas, inclusive praticados por Desnos⁵⁶.

Outros aspectos que devem ser observados quanto à *cantabilidade* são a duração das vogais e o destaque (*highlighting*) conferido pela melodia sobre certas palavras através da elevação do volume do canto ou de uma ascendência melódica súbita⁵⁷. Low (p. 193, 2005) sugere que o tradutor, sempre que possível, mantenha as palavras destacadas na mesma posição dentro da melodia, sendo que poderíamos pensar que colocar outra palavra no lugar de destaque da melodia vocal seria como alterar os sublinhados de um texto. Contudo, em muitos casos a manutenção destas posições demanda torneios sintáticos tão radicais que acabam por inviabilizar a canção. Tanto que o autor aponta que as palavras destacadas devem ser “idealmente” mantidas no mesmo lugar na tradução⁵⁸. Portanto, sem dúvida esse aspecto deve ser levado em consideração, mas pode ser considerado menos importante, uma vez que muitas vezes a mudança de destaque pode ser compensada ou gerar efeitos não necessariamente negativos⁵⁹.

3.3.1.2 Sentido

Na sequência, Low (2005) tece considerações sobre o *sentido* (*sense*) na tradução de canções. Não me alongarei sobre as elaborações de Low acerca do *sentido*, pois o autor não se propõe a um aprofundamento com relação ao tema, limitando-se à observar que na tradução de canção há que se *flexibilizar* também o sentido,

56 Vide o poema *Chanson de chasse* (DESNOS, 1999, p. 530): “La chasserresse sans chance/de son sein choie son sang sur ses chasselas/chasuble sur ce chaud si chaud sol/chat sauvage/chat chat sauvage qui vaut sage/chat sage ou sage sauvage/laissez sécher les chasses léchées/chasse ces chars sans chevaux et cette échine/sans châte/si sûre chasserresse/son sort qu’un chancre sigille/chose sans chagrin/chanson sans chair chanson chiche”.

57 “Another aspect of singability is the *highlighting* of particular words in the ST by musical means - they may be high-pitched, for example, or marked *fortissimo*” (LOW, 2005, p. 193).

58 “Such highlighted words should ideally be translated at the same location” (LOW, 2005, p. 193).

59 Não entrarei numa discussão detalhada sobre o efeito dos deslocamentos. Deixo como exemplo a tradução realizada por Carlos Rennó de *It’s De-lovely*, de Cole Porter e George Gershwin, performada por Caetano Veloso e disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=iaZk3yKdS8U> >; Acesso: 18 de janeiro de 2018. Nas traduções aqui apresentadas podemos notar uma mudança de posição gerando efeito positivo no verso “Que nos mares navegam” (“Qui naviguent sur le flots”), de *La baleine*. Enquanto no texto de partida as “ondas” (“flots”) que encerram o verso são iconizadas na oscilação do canto, a posição sintática de “navegam” na tradução acentua a imagem do barco se afastando e sumindo no fim da canção, ainda iconizado o apito do barco através do fonema nasal que encerra o verso.

buscando sinônimos e novas metáforas. Contudo, é interessante notar a diferença que o autor estabelece entre canções meramente compostas com base numa melodia preexistente e traduções de canções “de fato”, mais ou menos próximas à *letra* do original. Essa distinção aponta para as *traduções melódicas*, sobre as quais discorri anteriormente.

3.3.1.3 Naturalidade

O terceiro item que compõe o pentatlo é a *naturalidade* (*naturalness*). Para Low (p. 195, 2005), a *naturalidade* diz respeito basicamente à ordem das palavras na canção - ou seja, à sintaxe - e ao registro empregado. No entanto, especialmente no que diz respeito ao registro, o autor não entra em detalhes, sendo que podemos apenas intuir o que ele quer dizer ao citar Dinda L. Gorlée (organizadora do livro no qual o ensaio está incluído) para descrever certos deslizos das traduções de óperas do inglês para o alemão⁶⁰, e que aponta para uma noção mais relacionada à sintaxe e acentuação, do que propriamente à noção de registro como variação linguística sociocultural. O autor faz ainda menção rápida e indireta à prática das “belas infiéis” (*belles infidèles*), segundo ele pouco aceita no mundo da tradução hoje em dia. Com essa menção o autor aponta que na música o que ocorre é diferente e parece indicar que certas “infidelidades” atenuantes são bem-vindas, uma vez que “só vale a pena elaborar o texto de chegada se ele puder ser compreendido enquanto cantado”⁶¹. Contudo, lembro com Flores (2014, p. 202) que “as regras da pronúncia cotidiana não se aplicam perfeitamente ao ato da performance”. Portanto, o que acredito ser conveniente como objetivo do tradutor no que diz respeito à *naturalidade* da canção seja a criação (ou recriação) de um *efeito de naturalidade*, ou seja, a sensação de que aquilo que está sendo dito ou cantado ali é *natural*, ainda que não o seja. No âmbito deste trabalho, eu diria que o objetivo é que aquilo que *está sendo dito* soe, de fato, como algo *sendo dito* e não como a tradução de algo *que foi dito* (ou que foi cantado). O que não me leva a desconsiderar práticas que procuram evidenciar o

60 “bombastic clichés and hackneyed phraseology, inverted syntax, displaced accents, distorted rhythm and other infelicitous ad hoc solutions” (Gorlée apud LOW, 2005, p. 195).

61 “The TT is not worth making unless it can be understood while the song is sung” (LOW, 2005, p. 196).

estatuto de *texto traduzido* do texto de chegada⁶², cujos efeitos gerados são extremamente interessantes, mas que não cabem no escopo deste projeto.

3.3.1.4 Ritmo

O ritmo, principal elo entre o verbal e o corporal,⁶³ é o quinto item do pentatlon de Low (2005). O autor sublinha que ritmo musical possui algumas diferenças para com o ritmo de poemas apenas escritos, apresentando-se mais complexo que a noção tradicional de métrica⁶⁴, a qual, como muito bem define Almeida (2017), pode ser entendida como “o conjunto de ferramentas que permitem o estudo do ritmo”. Nas canções o ritmo obedece a um *tempo*, pulsação geralmente regular e determinada pela partitura ou pela performance. O tempo da leitura silenciosa, por outro lado, é abstrato, eliminando conceitos como andamento, síncope ou contratempo. Além disso, embora a divisão entre sílabas átonas e tônicas se assemelhe à acentuação musical, em música temos que o acento — salvo em sínopes e contratempos — recai sempre na primeira nota do compasso, seja ele binário ou ternário. Portanto, ao traduzir-se uma canção, há que se notar, mais que a acentuação da frase escrita, a acentuação conferida pela melodia e pelo compasso expressos no canto. Como exemplo, cito novamente as *Chantefables*. Via de regra o francês possui acento prosódico e não lexical como o português, sendo que o acento recai sempre sobre a última sílaba de um grupo acentual. No entanto, lembro que tanto a poesia quanto a canção podem ser consideradas linguagens artificiais, possuindo especificidades que as diferenciam tanto do discurso oral cotidiano quanto do texto escrito. Logo, nas *Chantefables* o acento é determinado pela melodia e pelo compasso, não se restringindo à última sílaba do grupo acentual⁶⁵.

62 Como no caso das traduções de Odorico Mendes, as homofonias de Zukofsky, as edições bilíngues ou os *overdubs* simultâneos de Lucrécio praticados pelo grupo Pecora Loca (em que o mesmo poema é cantado simultaneamente em quatro línguas diferentes).

63 “Le rythme est ce par quoi se fait lien entre le verbal et le corporel, le poème et la danse, la récitation et la chanson” (Chabanne, 1996, p. 91).

64 “In any case, syllable-count is not an accurate measure of rhythm. Rhythm in songs is not the same as metre in traditional poetic scansion” (Low, p. 197, 2005)

65 A diferença na distribuição das tônicas pode ser melhor compreendidas ao compararmos a canção *Le pélican* com a leitura disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=DpMBjssZvRY> > e < <https://www.youtube.com/watch?v=CNlqQKJrbhw> >; acesso em 20 de junho de 2018.

3.3.1.5 Elementos flexibilizadores

Apesar das dificuldades que a tradução de canções apresenta, o tradutor de canções dispõe de uma série de recursos não disponíveis ao tradutor de textos escritos. Galindo (2017) lista alguns destes “elementos curiosamente flexibilizadores”:

anacruses, sínopes, hemiólias, apojaturas e melismas podem sempre fazer com que contagens métricas hipo- ou hipermétricas acabem se conformando de maneira algo mais ou menos direta a contagens rítmicas de pulsos musicalmente estáveis.

Outro recurso não listado por Galindo (2017) que pode ser utilizado como forma de contornar as dificuldades da tradução de canções apontadas por Low (2005) no que diz respeito ao ritmo é valer-se da flexibilidade dos acentos secundários das palavras e, eventualmente, do deslocamento de uma subtônica para a posição ocupada no texto de partida por uma sílaba tônica⁶⁶. De acordo com determinados gramáticos, como Cegalla (apud Silva, 2012), as sílabas que compõem as palavras se dividem em tônicas e átonas, sendo que cada palavra possui um sílaba tônica. Silva (2012), no entanto, chama atenção para as sílabas subtônicas e os resultados que seu estudo pode oferecer para análise e composição de poemas. Citando Ali (apud SILVA, 2012), o autor explica que

no caso do espaço de três sílabas, depois da primeira ou segunda – isoladamente, teremos uma pausa que deixará as outras sílabas inalteradas. Assim, quando lidas em conjunto, uma delas, quase sempre a intermediária, apresentar-se-á semiforte, ou seja, valerá no verso como sílaba forte [acento secundário].

O autor também indica que mesmo as sílabas fracas possuem “diferentes gradações”, conferindo “mobilidade ao acento secundário”. Ao se tratar de textos vocalizados e performados, as subtônicas ou semifortes ganham importância fundamental, uma vez que caberá ao performer decidir sua acentuação caso esta não seja marcada pela partitura ou performance anterior. Além disso, a consideração das subtônicas auxilia no processo de tradução de canções, uma vez

⁶⁶ Carlos Careqa utiliza esse recurso em “Guaraná Jesus”, tradução de “Chocolate Jesus” de Tom Waits, do álbum “À espera de Tom”.

que confere maior *flexibilidade* ao texto, oferecendo a possibilidade de permuta entre sílabas tônicas e subtônicas, prejudicando menos a *naturalidade* e causando menos estranheza ao ouvido que a enunciação de uma sílaba átona como tônica.

Rennó (apud Flores, 2014, p. 201) emprega este recurso na tradução de “It’s Delovely”, de Cole Porter, ao conferir valor de tônica à subtônica ao utilizar “êxtase”, tornando a palavra, segundo ele mesmo afirma, “proparoxítona e oxítona” (*êxtasí*⁶⁷). Assim, além de enquadrar a palavra no ritmo, ainda possibilita a rima com “aqui”⁶⁸. No âmbito deste trabalho, este recurso apresenta ainda a conveniência de ampliar as possibilidades de rimas oxítonas, predominantes na maioria das *Chantefables*.

Outra questão interessante que Low (p. 196, 2005) levanta é que a contagem de sílabas poéticas é diferente da contagem de notas, de modo que um verso de oito sílabas não será necessariamente equivalente a uma linha melódica de oitos notas. Para facilitar a acomodação, os versos podem ser encurtados ou alongados, no primeiro caso preferencialmente onde há uma nota repetida, no primeiro caso; e no segundo, onde há um melisma.

Outro recurso, que pode ser utilizado na tradução de canções, lembrado por Galindo em sua enumeração, de modo a manter o esquema métrico e rítmico proposto pelo texto de partida é o uso de anacruses (*up-beat notes*). Flores (2014, p. 204) aponta que “numa série melódica e oral como a pretendida na tradução, a recorrência rítmica muitas vezes é mais forte do que a repetição métrica, de modo que a anacruse não interfere no ritmo geral do verso”.

Também é importante conferir atenção às pausas em fim de verso, que podem existir no papel mas serem ignoradas na música, ou vice-versa⁶⁹. Convém pensar que um ouvinte que jamais teve acesso à versão escrita de uma canção pode

67 O mesmo que o Barão-Vermelho fez na canção *Puro êxtase*. Disponível em: < <https://open.spotify.com/track/2CI9xsAUKBPMXuUBUXklbn> >; acesso em: 30 de maio de 2018.

68 Um dos exemplos mais famosos é “Construção” de Chico Buarque, em que todos os versos terminam em proparoxítonas acentuadas duplamente (“úl-ti-má”). Outro exemplo de acentuação da subtônica citado por Rennó (2014) pode ser encontrado na canção “Iracema Voou”, de Chico Buarque: “Me liga a cobrar/ - É Iracema da América”. No segundo verso, a palavra “américa” é pronunciada “américá”, de modo a rimar com cobrar.

69 “a line which on paper was unbroken may in music contain a significant rest — the translator must avoid placing this gap in the middle of a word” (LOW, 2005, p. 198).

realizar uma estrofação muito distinta da representação gráfica do texto impressa no encarte do livro, álbum, libreto ou no manuscrito do compositor e que o objetivo do tradutor de uma canção “não é replicar a forma métrica da língua de partida, mas a correspondência com a música preexistente”⁷⁰ (Low, p. 198, 2005).

Além da pausa, como havia mencionado anteriormente, a rima também pode determinar o fim de um verso para o ouvinte. Low (p. 199, 2005) procura atenuar a importância da rima, novamente afirmando que, ao traduzir uma canção, uma das principais características a se observar é a *flexibilidade*. Esta consiste numa liberdade maior para com o uso de rimas, admitindo substituições de rimas perfeitas por toantes, aliterações, etc., de modo que, como afirma o autor, a rima no fim do verso desempenha um papel mais importante do que o resto do verso, ou seja, nesse caso a “cauda abana o cão”⁷¹ (LOW, 2005, p. 199).

3.3.1.6 Rima

Como Low (2005) não define o que entende por *rima*, para dissertar sobre esse tema parto das reflexões desenvolvidas por Álvaro Faleiros reunidas em *Traduzir o poema*, as quais, apesar de se voltarem mais para o texto escrito, podem ser úteis no âmbito deste trabalho. Mais adiante, farei algumas observações acerca de especificidades da rima no âmbito da canção.

Seguindo Chociay, Faleiros (p. 114, 2012) entende a rima como “a reiteração fônica a partir da última vogal tônica de cada verso”. Apesar de aparecer eventualmente em vários momentos da antiguidade, de acordo com o autor, a rima se sistematiza e ganha força enquanto recurso poético com o desenvolvimento das línguas neolatinas e a mudança do “sistema flexivo das declinações pelo sistema de regência preposicional”, o que acabou gerando uma maior sensibilidade quanto à intensidade e reiteração fônica das palavras em detrimento da sensibilidade quanto à sua duração (FALEIROS, 2012, p. 114). Isso resultou, nas línguas neolatinas,

⁷⁰ “What one seeks is not a replication of the SL poem’s metrical form, it is a match for the existing music” (LOW, 2005, p. 198).

⁷¹ “the rhyme at the end of the line plays such a role in shaping that whole line that the tail indeed wags the dog” (LOW, 2005, p. 199).

numa tendência para a estruturação poética baseada na divisão silábica entre átonas e tônicas e rimas interversais, em lugar da divisão em sílabas longas e breves, sendo este esquema consolidado a partir da difusão dos hinos cristãos, nos quais era utilizado como técnica mnemônica. A partir daí, tem origem um processo de desenvolvimento que culmina na poesia provençal com a *consonância*, ou seja, “a homofonia fixa no final de dois ou mais versos e reiteração total dos sons a partir da última vogal forte dos versos” (Faleiros, p. 115, 2012), que é basicamente o modo como entendemos a rima hoje em dia, tanto em português como em francês. Há ainda que se lembrar que as invasões árabes na península ibérica também desempenhar um importante papel no desenvolvimento da rima nas poéticas neolatinas⁷².

No entanto, ambos os idiomas, apesar de partilharem uma origem comum no latim vulgar, possuem especificidades prosódicas, as quais determinam o processo de constituição, organização e uso das rimas em composições poéticas. Quanto ao índice de reiteração de sons em português, adotarei a classificação proposta por Faleiros (2012), que define como *rima toante* a coincidência vocálica a partir da última vogal tônica e *rima consoante* a coincidência total.

3.3.1.6.1 Qualidade das rimas

Em francês a qualificação das rimas se dá quanto à quantidade de sons reiterados, de modo que a rima pode ser: a) *pobre*: quando apenas a vogal tônica é coincidente (e.g. Jonathan/ Pélican); b) *suficiente*: quando a vogal tônica e a consoante que se segue ou a antecede são coincidentes (e.g. quartier/ métier); c) *rica*: quando coincidem três ou mais sons (e.g. girouette/ alouette); d) *leonina* ou *dupla*: quando coincidem duas vogais pronunciadas (e.g. baleine/ haleine) (FALEIROS, 2012).

Em português, a qualificação se dá segundo a classe gramatical das palavras, descrita nos manuais de versificação da seguinte maneira: *pobres*: palavras pertencentes à mesma classe gramatical (e.g. canguru/chuchu); *ricas*: palavras pertencentes a classes gramaticais diferentes (e.g. gabiru/nu); *raras*: realizada a

⁷² Mais informações em: < <http://www.eumed.net/rev/cccss/2017/03/poetica-arabe.html> >; acesso em: 20 de junho de 2018.

partir de palavras de terminação fonética rara (e.g. *Macaire/quer*); *preciosas*: realizada através de palavras compostas (e.g. *este lar/ estelar*).

Contudo, atualmente o conceito de qualidade rímica vincula-se mais à facilidade e desgaste de determinadas soluções do que propriamente ao conceito tradicional veiculado pelos manuais de versificação⁷³. Isso fica patente na análise de canções populares elaborada por Gustavo Martins (2007), que detecta, por exemplo, uma grande ocorrência de rimas como “mim/fim” ou “dizer/você”, ambas *ricas* segundo a classificação tradicional, mas desgastadas justamente pelo uso excessivo. Há que se lembrar, no entanto, que ao mesmo tempo que este desgaste alerta quanto à sua utilização, ele convida o poeta e o tradutor a ressignificarem esse tipo de rima através de uso consciente e inventivo⁷⁴.

3.3.1.6.2 A rima na canção

No entanto, há que se notar que, embora muito do que foi analisado acima possa ser aplicado à canção, diferentemente do poema escrito, na letra de música o “fim de verso” pode ser relativo, já que não é indicado visualmente. Logo, a distinção entre rimas internas e em fim de verso é mais fluida. Para compor um *esquema rímico* das canções considerarei, portanto, como correspondente à rima em fim de verso a reiteração fônica regular após determinado segmento métrico seguido de pausa, ainda que breve - como, por exemplo, a reiteração fônica seguida de pausa do fonema [ã] em *Le pélican* sempre na mesma posição - a cada sete sílabas métricas entoadas.

Quanto ao esquema rímico da canção, Low (p. 199, 2005) afirma:

Por exemplo, se o texto de partida é uma quadra rimada, considero que a rima mais importante é a do verso final - no entanto, tanto faz se este verso rima com o primeiro, segundo ou terceiro verso. Também não há necessidade que os outros dois versos também rimem perfeita ou aproximadamente. Isso é especialmente válido em se tratando de versos

⁷³ Nos anos 1920 Mário de Andrade (apud KIMORI, 2016) já criticava a postura parnasiana quanto à qualificação das rimas, ao escrever na margem de um livro de Martins Fontes “(...) rimas ricas e outras *tolices parnasia/-nas*” [grifo meu].

⁷⁴ Como por exemplo Guilherme de Almeida na *Cantiga das rimas paupérrimas*: “Pobre cantiga prevista/ sem ritmo novo nenhum,/ sem uma rima imprevista/ e sem pensamento algum. (...)” (ALMEIDA, 2001).

curtos (se o texto de partida rima a cada 6 sílabas e não a cada 10 ou 12)⁷⁵.

Inicialmente, conforme o conceito de rima em fim de verso baseado na reiteração regular de segmentos sonoros, e não gráficos, parece razoável a colocação de Low (2005). Corrobora com isso a estruturação dos versos e estrofes na canção que, dada sua eventual brevidade, muito corriqueira na música popular e nos cantos infantis, pode fazer com que elas funcionem como uma série de pequenos blocos sonoros e semânticos quase independentes entre si. No entanto, a “leitura retroativa” ou “tabular” do *texto* de que fala Laranjeira (2003) pode oferecer outra perspectiva sobre o tema.

A princípio, ao falar em “leitura tabular”⁷⁶, o teórico e tradutor parece estar tratando estritamente de *textos escritos*. Contudo, há que se notar que o próprio autor cita o conceito de *texto* de Julia Kristeva, que o define “como produtividade, como prática significante”. Dessa forma, podemos pensar que a “leitura retroativa” ou “tabular” pode se aplicar também à música. Não no que diz respeito ao gesto físico e cognitivo, uma vez que a audição de uma música de maneira “recortada” prejudica inteiramente a percepção do padrão rítmico e melódico, justamente uma das causas da reiteração de ideias através de estribilhos ou refrões. A noção de “leitura tabular” pode ser aplicada à construção de sentido a partir do *texto* da canção enquanto um todo significante, constituído pelos blocos de informação da letra somados aos sentidos agregados pelo corpo, voz e melodia implicados na performance. Logo, tem-se que a canção *inteira*, incluindo o corpo e voz que a veicula, “é que constitui a unidade de significância” (Rifatterre apud Laranjeira, 2003, p. 83) e que é “a visão retrospectiva” que lhe dá “circularidade totalizante”.

Portanto, em determinados casos, a manutenção do esquema rítmico, ainda que ele não seja tão definido quanto no texto escrito, é importante, especialmente na tradução de canções que se partem de textos escritos ou em que o esquema rítmico

75 “For example, if the ST is a rhymed quatrain, I assume that the most important rhyme is the final one — but I might not care whether this line rhymes with line 1, 2, or 3. And I might not care whether the other two lines rhyme well, or at all. This is particularly true if the lines are short (if the ST rhymes after every 6 syllables rather than 10 or 12)” (LOW, p. 199, 2005).

76 “A tensão que se dá entre as exigências da manifestação linguística, normalmente estribada na ordem sintática e na linearidade do significante, e o estatuto acrônico do discurso poético geram o verso (cujo sentido etimológico é retorno) e induzem à leitura tabular, base da análise do poema.” (Laranjeira, 2003, p. 57).

proposto acumula outras funções além de conferir musicalidade à obra. Como exemplo, cito *Le Pélican*, de Desnos, em que o poema inteiro é escrito com base em uma só rima final, a qual reaparece eventualmente no interior dos versos. Nesse caso, a rima causa, além de efeitos de sonoridade, serendipidade semântica, promovendo associações inesperadas⁷⁷. Low (2005) também desconsidera a qualidade das rimas, tanto no sentido “parnasiano” quanto contemporâneo. Embora seja uma característica mais sutil de ser percebida no ato da performance, quando não observada na tradução da canção pode levar a soluções fáceis que, justamente pela sua pobreza, podem chamar a atenção do ouvinte e desqualificar a canção⁷⁸.

3.4 VOZ E PERFORMANCE

Para além das considerações práticas de Peter Low (2005) acerca da letra, na tradução de canções há que se levar em conta as implicações da voz e do corpo no processo de significação que tem lugar a partir da performance. O teórico suíço Paul Zumthor (1985) afirma que “a voz, por certo, transborda da palavra”, sendo que no momento da performance ela assume o protagonismo. O suíço salienta que:

a voz impõe e promove outros valores [diferentes dos impostos pela escrita], os quais no momento da performance se integram ao sentido do texto transmitido, o enriquecem e transformam, ao ponto de, às vezes, fazerem-no significar o que ele não diz⁷⁹.

Finnegan (1992, p. 28), por sua vez, sublinha a centralidade da performance no processo de comunicação poética, sustentando que

as circunstâncias da performance não são um tema secundário ou periférico, mas da integral identidade do poema como ele foi realizado. O poema performado de maneira diferente, ou em um momento diferente para um público diferente ou por um cantor diferente, será um poema diferente⁸⁰.

77 Gilberto Gil (apud RENNÓ, 1996) sublinha este caráter ao afirmar que “algumas pessoas pensam que rima é só ornamento, mas a rima descortina paisagens e universos incríveis; de repente, você se depara no lugar mais absurdo”. Augusto de Campos, por sua vez, afirma que a rima é responsável por “promover uma associação inesperada de sentidos” (apud RENNÓ, 2014).

78 Mais sobre o tema em: *É o Amor: Lugares-Comuns na Música Brasileira por Suas Rimas* (2007). Neste trabalho, Gustavo Martins analisa a “pobreza rímica” e os lugares-comuns das músicas mais executadas nas rádios brasileiras.

79 “Mais la voix pose et promet d'autres valeurs, qui en performance s'intègrent au sens du texte transmis, l'enrichissent et le transforment, au point parfois de lui faire signifier ce qu'il ne dit pas” (ZUMTHOR, 1985).

Além disso, Finnegan aponta que toda performance é, ontologicamente, única e irreprodutível, exatamente como, de acordo com alguns discursos teóricos, o texto literário é intraduzível. Esta unicidade, porém, só tolhe a reprodução ou tradução de qualquer performance ao tomar-se como baliza a ideia essencialista de fidelidade absoluta, negando as complexidades inauguradas pelo ato performático. Uma vez aceita a dinamicidade e multiplicidade da performance⁸¹, as variações que a tornam sempre uma *outra coisa*, jamais idêntica àquela que a antecede, podem ser encaradas como potencialidades. Flores & Gonçalves (2017, p. 64), ao dissertarem sobre a gravação de cantos de trabalho, afirmam que no caso “não se trata de reproduzir a performance original; não há melancolia da perda, mas um uso do passado reinserido no presente, adaptável e moldável às mudanças estéticas”. Mais adiante, salientam a dinamicidade da performance, pontuando que

cada performance renova e altera o texto, dá-lhe uma sequência e uma modificação, tanto pela capacidade performática do intérprete quanto pelo fato de que os textos de fato não permanecem iguais (FLORES & GONÇALVES, 2017, p. 265).

Mais adiante, retornarei a este tema ao tratar da bitradução cantável a qual, não somente convida à performance, como adota a multiplicidade como paradigma.

3.4.1 Texto performado x texto escrito

Ao menos desde a “invenção” da escrita, o texto oral tem convivido com o texto escrito, sendo que por longos períodos de tempo esse último ocupava um espaço de menor relevância em grande parte das culturas ocidentais. Finnegan (1992, p. 3) inclusive comenta a universalidade do poema cantado, ao afirmar que

Oral poetry is not an odd or aberrant phenomenon in human culture, nor a fossilised survival from the far past, destined to

80 “But one also needs to remember the circumstances of the performance of a piece—this is not a secondary or peripheral matter, but integral to the identity of the poem as actually realized. Differently performed, or performed at a different time or to a different audience or by a different singer, it is a different poem”.

81 “a diferença dos corpos, seus contextos e efeitos serão sempre diversos”. (FLORES & GONÇALVES, 2017, p. 170).

wither away with inscreasing modernisation. In fact, it is of common occurrence in human society, literate as well non-literate. It is found all over the world, past and present (...).

Não tecerei aqui uma análise aprofundada acerca da cultura oral e seu diálogos com a cultura escrita. Gostaria apenas de observar que, com o desenvolvimento das técnicas de impressão seriada a partir do século XV, a equação “oral x escrito” passa a tender mais acentuadamente para o lado da escrita na Europa. No entanto, uma das formas pelas quais a cultura oral permaneceu forte na cultura ocidental, inclusive no meio erudito e letrado, foi via *canção*. A performance de canção vem convivendo há séculos com o texto escrito, sem demonstrar nenhum tipo de fragilidade ou apagamento.

Quanto ao diálogo estabelecido entre texto performado e texto escrito, Finnegan (1992) lembra que “[...] não há uma divisão clara entre literatura ‘oral’ e ‘escrita’ e, ao se tentar diferenciá-las - como muito se tem tentado -, ficam claras as constantes sobreposições” (FINNEGAN, 1992, p. 2)⁸². Zumthor (1985), no entanto, afirma que “a partir do momento que o texto é lido ou performado, nós estamos em presença de duas obras totalmente diferentes”. Para o autor suíço, o que ocorre é uma *cisão* do texto em duas obras diferentes, sendo que o único traço que resta em comum é a “forma das palavras”. Apesar de configurarem experiências estéticas diferentes, acredito que o fato de o texto performado e de o texto escrito compartilharem da mesma “forma das palavras” propicia não uma concorrência, mas um diálogo interessante, com vem ocorrendo há séculos, desde o primeiro registro escrito de uma canção⁸³. Além do mais, apesar de a performance tender ao apagamento do texto escrito, ambos podem se retroalimentar, iluminando-se e tornando a recepção e a experiência estética e mais complexa. Hinários, libretos de ópera, encartes de CD e *songbooks* evidenciam este diálogo. Sem contar que grande parte das análises e críticas musicais, e inclusive esta dissertação, apesar de se basearem no áudio, são elaboradas por escrito. De modo análogo ao anseio dos concretos, que

82 “[...] there is no clear-cut line between ‘oral’ and ‘written’ literature, and when one tries to differentiate between them – as has often been attempted – it becomes clear that there are constant overlaps” (FINNEGAN, 1992, p. 2).

83 Segundo a pesquisadora Anne Draffkorn Kilmer no artigo “THE CULT SONG WITH MUSIC FROM ANCIENT UGARIT : ANOTHER INTERPRETATION”, os primeiros registros musicais a que temos acesso datam de cerca de 1400 A.C.

sonhavam com com uma *crítica visual*⁸⁴, poderíamos pensar nas gravações das traduções apresentadas como resultado dessa dissertação, ao menos no âmbito dessa pesquisa, como uma tentativa de crítica e análise musical, ao menos em partes, via música e performance.

3.4.2 Incorporar

Ao tratar-se do canto, e mesmo da gravação do canto, é importante lembrar que, por mais óbvia que pareça a afirmação, não há canto sem voz e nem voz sem corpo. Sobre o tema, Wisnik afirma que o canto:

potencia tudo aquilo que há na linguagem não de diferença mas de presença. E presença é o corpo vivo: não as distinções abstratas dos fonemas, mas a substância viva do som, força do corpo que respira. (apud TATIT, 1996, p. 15)

Para além da linguística saussureana, Wisnik aponta para o modo como o canto ressalta o aspecto vivo, humano e corporal da linguagem. Em outras palavras, poderíamos insinuar que o autor concorda com o ditado popular que diz que “quem canta os males espanta”, já que que o canto nos *humaniza*. Tatit, por sua vez, afirma que o acento, melodia e timbre contidos no canto são “extensões concretas do ser do sujeito” e

no caso da canção, esses fenômenos de presentificação enunciativa são ainda mais acentuados em virtude da necessária interpretação de um cantor, que literalmente recompõe a obra a cada nova execução. (1994, p. 256)

A partir dessa afirmação, além de reiterar a dinamicidade da performance, já abordada anteriormente, o autor chama atenção para o que denomina “presentificação enunciativa”. Em certo sentido, poderíamos entender a “presentificação enunciativa” de que fala Tatit como a *incorporação* do texto. Como exemplo, poderíamos utilizar a interpretação de Paco Ibañez de *La mauvaise réputation*, de George Brassens, que em sua tradução torna-se *La mala reputación*⁸⁵.

84 “Com isto quero dizer que qualquer tentativa teorizante dos que participam no movimento é pura necessidade de mostrar que o que falta é uma crítica visual para poemas igualmente visuais” (DIAS-PINO, Wladimir, 2015, p.140).

85 Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=ZN1TGK5FAas> >; acesso em 22 de fevereiro de 2018.

Não entrarei nos méritos da tradução de Ibañez. Apenas chamo atenção para o fato de que quando Paco Ibañez canta Brassens, é como se ele, naquele momento, *incorporasse* a música e compositor, pois, como nos lembra Martindale (apud GONTIJO & GONÇALVES, 2017, p. 113), “o significado, se assim podemos dizer, é sempre realizado no ponto da recepção”. Essa *incorporação* se torna ainda mais completa através da história pessoal com que Ibañez envolve a canção, misturando o relato da descoberta da música que irá cantar com memórias de infância. A voz algo ofegante de Ibañez, seu corpo suado de cabelos desgrehados, seu sotaque, sua postura - em suma, seu “corpo cantante” (FLORES & GONÇALVES, 2017, p. 49) -, são características pessoais que passam a fazer parte da canção no momento da performance. Canção esta que, então, já não é mais de Brassens mas de Ibañez e Brassens, assim como as *Chantefables* abordadas neste projeto não são de Desnos, mas de Desnos, Wiener e Les Quat’ Jeudis.

3.5 MULTIPLICIDADE

Como já mencionei anteriormente, no caso da composição de canções, em muitos casos a autoria é, no mínimo, bipartida. Laranjeira (p. 38, 2003), chama atenção para o fato de a pluralidade em tradução ser encarada geralmente de modo negativo, diante da singularidade do original. Porém nota que o estancamento do texto a partir da sua fixação só se dá do lado do autor, permanecendo “a eterna flexibilidade e multiplicabilidade do texto em função da infinidade de suas leituras”. Portanto, conclui Laranjeira (p. 40, 2003), “se aceitarmos a tradução como escritura de uma leitura do poema, tal operação será sempre possível”, uma vez que a tradução é o trabalho de um sujeito, inserido numa língua-cultura. Logo a relação significante obtida é correlata à leitura do poema original pelo sujeito tradutor. Levando em consideração a multiplicidade de sujeitos, e mesmo a multiplicidade de sujeitos reunidos num só indivíduo, a multitradição pode ser encarada, mais do que como uma possibilidade, quase como que uma necessidade.

Portanto, se Barthes afirma que o *scriptor* moderno nasce junto com seu texto, num eterno aqui e agora, temos que, ao traduzir as *Chantefables*, o *scriptor* que surge é uma espécie de quimera, hidra-sereia com cabeça de Desnos, Wiener e Les Quat’

Jeudis. Na luta para transportar esta hidra, que só existe no momento em que é confrontada, o *corte*, no que tem de delimitador, faz crescer uma nova cabeça com a feição e voz do tradutor e do novo performer. Este inevitável *corte* operado pela tradução, gesto para alguns melancólico, amplia no entanto a vida do texto e lhe dá mais possibilidade de voz. Ao se considerar o poema como um objeto singular, fechado, com um sentido fixo *decifrável* e *decifrado* (Barthes apud LARANJEIRA, p.35, 2003) por uma tradição ou por uma suposta intencionalidade do autor ou tradutor, o processo de significação e semiose é de certa forma estancado. Adotando a metáfora da hidra, que só é morta por Hércules quando suas cabeças são cauterizadas e param de crescer, temos uma espécie de sepultamento do poema enquanto tal. Restaria ao tradutor o papel de coveiro ou necrófilo, carregando e exibindo uma múmia e lutando contra sua inevitável deterioração. Entretanto, a proposta de Barthes de dessacralização do autor e a defesa da multiplicidade reivindicada por Laranjeira abrem espaço para a coparticipação do tradutor, o qual, através de profanações várias, é capaz de revivificar textos embalsamados pela crítica sacralizadora, conferindo-lhe a possibilidade de novos corpos. Nesse sentido, a bitradução exemplifica as infinitas possibilidades de *corte* - ou *re-corte* - que podem ser efetuadas, capaz de oferecer leituras não-ortodoxas e potencialmente vivificadoras do texto. Nas páginas seguintes, tecerei algumas breves considerações sobre o tema.

3.5.1 Bitradução

Nos idos de 1960, Roland Barthes (apud Laranjeira, 2003, p. 29) alertava que “não mais podemos ver o texto como uma combinação de um fundo e de uma forma; o texto não é dúplice, mas é múltiplo”. Cabe portanto ao tradutor, como aponta Galindo (2017)⁸⁶, ler o mais amplamente possível o texto e, segundo os parâmetros definidos, “produzir um texto”, num gesto que Meschonnic chama de “leitura-escritura” (apud Laranjeira, 2003, p.30). No entanto, por mais ampla que seja essa “leitura-escritura”, há que se ter em mente que ela será sempre incompleta, pois como lembra Flores (2014, p. 133) “uma dada tradução nunca pode ter o escopo de

⁸⁶ “a tarefa do tradutor é bem menos fechar uma interpretação e bem mais diagnosticar o maior número possível delas, e aí tentar manter esse número de portas abertas...” (GALINDO, 2017).

transpor um texto em sua completude, ou seja, *nenhuma tradução compreende em si uma leitura total do texto original*”[grifos do autor].

É diante dessa insuficiência do texto traduzido que, ainda segundo Flores (2014), surge o sentimento de perda e melancolia, comumente associados ao traduzir. Contudo, em outro texto, Flores (2011) se opõe a esta ideia, afirmando que “se há melancolia no traduzir, ela não é um sofrimento essencial, mas apenas uma sensação gerada pela necessidade de escolhas e pelo simples fato de que normalmente traduzimos apenas uma vez uma determinada obra”.

Uma das formas de se evitar esta melancolia e se opor ao sentimento de perda é a prática de multitradições, filiadas à ideia de *diversão*. Entendo aqui, como Flores (2011), a diversão tanto no sentido da geração de prazer quanto de abrir caminhos que salientam a diferença entre original e tradução, e entre as próprias traduções. Esta prática é exemplificada pelo próprio autor (2011) em seu artigo *Tradutibilidades em Tíbulo*, 3.20, mas também pode ser encontrada em diversos outros tradutores. Para citar alguns exemplos: nas traduções intralinguais de Bandeira (1984) publicadas na revista *A noite*; a “tridução” de *L’après midi d’un faune* de Mallarmé por Décio Pignatari (apud MALLARMÉ, 1991); as 9 traduções de *I am vertical* de Sylvia Plath, por Rafael Zacca⁸⁷; a bitradução dos *Amores* de Ovídio por Luiza dos Santos Souza (2016). Para além do escopo de cada um destes projetos, estas traduções tem como característica comum o fato de que negam o discurso melancólico da perda e demonstram que, via tradução, pode-se obter um *ganho* significativo, tanto em termos quantitativos, quanto qualitativos.

Berman (2017) não trata diretamente de traduções múltiplas exercidas por um mesmo sujeito tradutor mas, ao tratar de retraduições de poemas realizadas ao longo da história salienta que “como nenhuma tradução pode pretender ser ‘a’ tradução, a possibilidade e a necessidade da retradução estão inscritas na própria estrutura do ato de traduzir”. Contudo, para Berman a retradução tem lugar quando “a tradução existente não desempenha mais o papel de revelação e de comunicação das obras”. Diferentemente do teórico francês acredito que, ao se encarar a “diferença” como

87 Disponível em: < <https://escamandro.wordpress.com/2016/08/15/i-am-vertical-de-sylvia-plath-em-multitraducao-de-rafael-zacca/> >; acesso em: 27 de fevereiro de 2018.

elemento, e não lamento, central da tradução - uma vez que sem diferença não há tradução -, e a incompletude não como equívoco, mas como potencial, não seja necessário esperar que as traduções se tornem historicamente datadas para que se coloque em prática o moto-contínuo tradutório. Lembrando ainda que no caso da canção, as potencialidades de diferença se ampliam, dado o dinamismo da performance⁸⁸. Portanto, partindo deste raciocínio “os limites da tradução” não são estabelecidos por uma noção essencialista de fidelidade ou quimérica perfeição, mas definidos pelos “limites do humano” (FLORES, 2011, p. 149).

Diante desta multiplicidade, evidentemente diversas posturas tradutórias podem ser adotadas. Laranjeira sublinha que “é evidente que entre uma transcrição totalmente livre⁸⁹ e uma tradução *stricto sensu* há toda uma gama de variações e flutuações cujos limites só a prática de cada texto, de cada poema a traduzir-se determinará” (Laranjeira, 2003, p. 130). Dentre os escopos possíveis que podem compor esta gama de variações Davis & Bentahila (apud GRITSENKO; ALESHINSKAYA, 2016, p. 166) citam: “tradução como reiteração, tradução como reposicionamento e tradução como transformação (adaptação, imitação, e/ou reescrita)”⁹⁰. É interessante notar que, entre parênteses, os autores indicam uma segunda nomenclatura, correspondente a cada um dos escopos tradutórios apresentados, e que costuma ser utilizada por discursos que cobram da tradução fidelidade à letra do *original* e sentem-se desconfortáveis diante de escopos diversos, evitando denominá-los “tradução”. No entanto, Faleiros (2012, p. 171) alerta para os prejuízos causados pela desconsideração desse degradê tradutório, criticando a postura assumida por teóricos como Berman. Faleiros afirma que

o risco da postura adotada por Berman é desconsiderar uma série de práticas, classificadas por ele de hipertextuais (adaptações, pastiches, paráfrases...), como procedimentos de tradução que podem, em alguns

88 Tão dinâmica que Desnos chega a retificar uma canção antes mesmo de sua execução, realizando uma versão extra para ser performada especificamente por um corpo feminino, provavelmente instado por uma determinada oportunidade de performance (DESNOS, 2005).

89 Por transcrição totalmente livre, Laranjeira (2003) entende textos que desconsideram o nível retórico-formal, não se atendo a elementos como metro, rima, ritmo, estrofação. No entanto, relevante aqui, mais que a ideia que o autor tem de “transcrição totalmente livre”, é a descrição do enorme degradê que há entre perspectivas tradutórias conceitualmente opostas, como no caso da mais livre transcrição e uma tradução interlinear.

90 “translation as reiteration, translation as replacement, and translation as transformation (adaptation, imitation, and/or rewriting)” (Davis & Bentahila apud GRITSENKO; ALESHINSKAYA, 2016, p. 166)

casos, chegar a determinados movimentos de fala gestualmente tão vivos quanto aqueles do texto fontes. (2012, p. 171)

Portanto, no trabalho aqui apresentado, procurei contribuir com a afirmação de práticas tradutórias diversas e “hipertextuais”, exemplificadas através da bitradução, as quais têm como escopo, dentre outros, apresentar possibilidades de leituras e, conseqüentemente, de traduções *diversas*.

A primeira tradução que compõe este projeto procura permanecer semântica e formalmente mais próxima à *letra* de partida - procurando manter, por exemplo, os mesmos animais, topônimos e imagens -, aproximando-se de uma orientação teórica cujo norte poderia ser representado pela figura de Paulo Henriques Britto; e uma segunda, na qual também mantive a correspondência formal, porém em que me posicionei contra a postura representada por Britto⁹¹, afastando-me da *letra* do texto de partida e abrindo-me à intromissão de outras fontes e buscando uma maior autonomização do texto de chegada com relação ao texto de partida, de modo a causar certos efeitos e significâncias que não poderiam ser alcançadas de outra forma. Ou seja, nessa segunda tradução tento recriar não propriamente as canções, mas o maquinário criado por Desnos e Wiener - e performado por Les Quat’ Jeudis -, de modo que possibilite a geração de efeitos correspondentes àqueles gerados no contexto de partida no contexto de chegada, porém certamente diversos e abrindo-se para outras possibilidades de significação. Estes efeitos dizem respeito, principalmente, ao humor gerado pelos trocadilhos e a determinadas questões sociopolíticas brasileiras que, guardadas as devidas proporções, convergem com aquelas exploradas por Desnos nos anos 1940.

Um exemplo de projeto similar pode ser encontrado na tradução dos *Exercícios de estilo*, de Raymond Queneau (1995). Nessa obra, Queneau parte do mesmo texto - uma breve “anotação” - para elaborar 99 variações de estilo, para elaborar os mais variados modos de narrar, baseados principalmente em figuras de linguagem e retórica e variações de registro. Na sua tradução, atendendo ao convite de Queneau e à potencialidade do *jogo* proposto pelo francês, após os 99 “exercícios” o tradutor Luiz Rezende apresenta seis novos “exercícios brasileiros”, no quais se vale do

91 “Quando se dá a intromissão de uma segunda fonte, ela é simplesmente descartada se a aproximação a ela leva a uma autonomização excessiva com relação ao original” (BRITTO, 1999).

maquinário constituído a partir da anotação e dos textos elaborados por Queneau para compor textos marcadamente *brasileiros* que não apontam diretamente para nenhuma das versões do próprio Queneau⁹². Essa atitude de Rezende filia-se à ideia de *diversão* proposta por Gontijo Flores, uma vez que não se curva diante das perdas causadas pela dificuldade de transposição de jogos de linguagem específicos do contexto francês, mas reelabora a máquina francesa em língua portuguesa e gera textos *para* e *a partir* do contexto da língua de chegada. Dessa forma, o tradutor cria outros efeitos que talvez sejam similares a determinados efeitos causados pela obra no público francês mas que, acima de tudo, sustentam-se por si só.

92 Mais informações em ARBEX (2004).

4 CHANTEFABLES

Neste capítulo apresentarei as 30 *Chantefables* de partida e suas respectivas traduções e bitraduções. Em anexo, disponibilizo as canções gravadas em 1955 por Jean Wiener e Les Quat' Jeudis, assim como as partituras. No texto escrito aqui apresentado, grafei em vermelho as sílabas acentuadas e em verde as alterações de acentuação realizadas por mim. Na sequência, analisarei aspectos gerais da obra e as canções e traduções uma a uma.

CANTOFÁBULAS

O cuco

- 1 Veja que vem o mês de abril,
- 2 Não se descubra nem um só fio.
- 3 Escute cantar o cuco!
- 4 Veja que junho então chegou,
- 5 Pro Beduíno o tempo é bom,
- 6 Escuto cantar o cuco.
- 7 Veja que vem o São-Martim,
- 8 Adeus sofrer, até que enfim,
- 9 Não escuto mais o cuco.

A
A
B

C
C
B

C
C
B

O grilo

- 1 Trila, trila, grilo trila,
- 2 Pois é dia de trilar.
- 3 Eu vou pular, grilo estrila,
- 4 Todo dia sem parar.
- 5 Trila, trila, grilo trila,
- 6 Por tudo que é quarteirão.
- 7 Caro grilo então estrila,
- 8 Tu que quis tal profissão!

A
B
A
B

A
C
A
C

A baleia

- 1 Tenham dó dessa baleia
- 2 Nada só em apneia
- 3 E só tem pra amamentar
- 4 Leite ruim sem desnatar.
- 5 Porém, sem se afogar,
- 6 A baleia ergue um lar
- 7 Bem no fundo lá do mar
- 8 Pra família se abrigar.
- 9 Em meio à conchas e algas,
- 10 Dorme na esteira larga
- 11 De barcos, catamarãs
- 12 Que nos mares navegam.

A
A
B
B
B
B
B
B
D
D
E
E

CHANTEFABLES

Le coucou

- 1 *Voici venir le mois d'avril,*
- 2 *Ne te découvre pas d'un fil.*
- 3 *Écoute chanter le coucou !*
- 4 *Voici venir le mois de juin,*
- 5 *C'est du bon temps pour les Bédouins,*
- 6 *J'écoute chanter le coucou.*
- 7 *Voici venir la Saint-Martin,*
- 8 *Adieu misère, adieu chagrin,*
- 9 *Je n'écoute plus le coucou.*

A
A
B

C
C
B

C
C
B

La sauterelle

- 1 *Saute, saute, sauterelle,*
- 2 *Car c'est aujourd'hui jeudi.*
- 3 *Je sauterai, nous dit-elle,*
- 4 *Du lundi au samedi.*
- 5 *Saute, saute, sauterelle,*
- 6 *À travers tout le quartier.*
- 7 *Sautez donc, Mademoiselle,*
- 8 *Puisque c'est votre métier.*

A
B
A
B

A
C
A
C

La Baleine

- 1 *Plaignez, plaignez la baleine*
- 2 *Qui nage sans perdre haleine*
- 3 *Et qui nourrit ses petits*
- 4 *De lait froid sans garantie.*
- 5 *Oui mais, petit appétit,*
- 6 *La baleine fait son nid*
- 7 *Dans le fond des océans*
- 8 *Pour ses nourrissons géants.*
- 9 *Au milieu des coquillages,*
- 10 *Elle dort sous les sillages*
- 11 *Des bateaux, des paquebots*
- 12 *Qui naviguent sur les flots.*

A
A
B
B
B
B
C
C
D
D
E
E

O pelicano

- | | |
|-----------------------------------|---|
| 1 Jonathan hoje capitão | A |
| 2 Em uma outra geração, | A |
| 3 Pegou com o seu alçapão | A |
| 4 Pelicano lá do Japão. | A |
| | |
| 5 E essa ave do capitão | A |
| 6 Pôs um ovo bem branco então, | A |
| 7 Que revelou na eclosão | A |
| 8 Um pássaro de igual feição. | A |
| | |
| 9 E o bebê de idem feição | A |
| 10 Também pensou ser de bom tom | A |
| 11 Pôr um ovo que fosse tão | A |
| 12 Branco e seguir com essa ação. | A |
| | |
| 13 Que pode durar, desde que não, | A |
| 14 Se faça omelete com pão. | A |

A formiga

- | | |
|-----------------------------------|---|
| 1 Uma formiga de dez metros | A |
| 2 Usando um chapéu muito belo, | A |
| 3 Não existe não, não existe não. | B |
| 4 Uma formiga na carroça | C |
| 5 Cheia de pinguins e pata-choca, | C |
| 6 Não existe não, não existe não. | B |
| 7 Formiga que fala em francês, | D |
| 8 Latim e também javanês, | D |
| 9 Não existe não, não existe não. | B |
| 10 Ué, e por que não? | B |

O lúcio

- | | |
|------------------------------|---|
| 1 Planos faz | A |
| 2 Lúcio a sonhar. | A |
| 3 Quero ver, ele diz, | B |
| 4 O Nilo, o Ganges, | B |
| 5 O Tejo, o Tibre, | C |
| 6 E até o Yangtzé. | D |
| 7 Me vou pois sou livre, | C |
| 8 Vou onde eu quiser. | D |
| | |
| 9 E pro espaço? | E |
| 10 Tu também vai pro espaço? | E |
| 11 Peixe viajor, | F |
| 12 Peixe enganador, | F |
| 13 Peixe mercenário. | F |

Le pélican

- | | |
|--|---|
| 1 <i>Le Capitaine Jonathan,</i> | A |
| 2 <i>Étant âgé de dix-huit ans,</i> | A |
| 3 <i>Capture un jour un pélican</i> | A |
| 4 <i>Dans une île d'Extrême-orient.</i> | A |
| | |
| 5 <i>Le pélican de Jonathan,</i> | A |
| 6 <i>Au matin, pond un œuf tout blanc</i> | A |
| 7 <i>Et il en sort un pélican</i> | A |
| 8 <i>Lui ressemblant étonnamment.</i> | A |
| | |
| 9 <i>Et ce deuxième pélican</i> | A |
| 10 <i>Pond à son tour, un œuf tout blanc</i> | A |
| 11 <i>D'où sort, inévitablement</i> | A |
| 12 <i>Un autre qui en fait autant.</i> | A |
| | |
| 13 <i>Cela peut durer pendant très longtemps</i> | A |
| 14 <i>Si l'on ne fait pas d'omelette avant.</i> | A |

La fourmi

- | | |
|--|---|
| 1 <i>Une fourmi de dix-huit mètres</i> | A |
| 2 <i>Avec un chapeau sur la tête,</i> | A |
| 3 <i>Ça n'existe pas, ça n'existe pas.</i> | B |
| 4 <i>Une fourmi trainant un char</i> | C |
| 5 <i>Plein de pingouins et de canards,</i> | C |
| 6 <i>Ça n'existe pas, ça n'existe pas.</i> | B |
| 7 <i>Une fourmi parlant français,</i> | D |
| 8 <i>Parlant latin et javanais,</i> | D |
| 9 <i>Ça n'existe pas, ça n'existe pas.</i> | B |
| 10 <i>Eh ! Pourquoi pas ?</i> | B |

Le Brochet

- | | |
|----------------------------------|---|
| 1 <i>Le brochet</i> | A |
| 2 <i>Fait des projets.</i> | A |
| 3 <i>J'irai voir, dit-il,</i> | B |
| 4 <i>Le Gange et le Nil</i> | B |
| 5 <i>Le Tage et le Tibre</i> | C |
| 6 <i>Et le Yang-Tsé-Kiang.</i> | D |
| 7 <i>J'irai, je suis libre</i> | C |
| 8 <i>D'user de mon temps.</i> | D |
| | |
| 9 <i>Et la lune ?</i> | E |
| 10 <i>Irás-tu voir la lune ?</i> | E |
| 11 <i>Brochet voyageur,</i> | F |
| 12 <i>Brochet mauvais cœur,</i> | F |
| 13 <i>Brochet de fortune.</i> | E |

A lagosta

- 1 Lagosta, paxá lá do mar,
- 2 Lagosta, anil e escarlata,
- 3 Lagosta, nadando pra trás,
- 4 Lagosta, tu bate e rebate,
- 5 Lagosta, em pedras sempre só,
- 6 Lagosta, moça má e audaz
- 7 Lagosta, vende que só,
- 8 Lagosta, Senhora Tenaz.

A girafa

- 1 A girafa e a grimpá,
- 2 Venta de cá para lá,
- 3 Torcem pra ouvir a cotovia,
- 4 Venta de lá para cá.
- 5 Lá no céu vizinhas são,
- 6 Venta de cá para lá,
- 7 Da andorinha perto estão,
- 8 Venta de lá para cá.
- 9 E a andorinha saltita,
- 10 Venta de cá para lá,
- 11 No verão sobre a grimpá,
- 12 Venta de lá para cá.
- 13 E no inverno até autografa,
- 14 Venta de cá para lá,
- 15 Dando volta na girafa,
- 16 Venta de lá para cá.

A lhama

- 1 Lhama, mãe da lhama
- 2 E filha da lhama,
- 3 Da alpaca familiar,
- 4 Prima da vicunha,
- 5 Do guanaco também.
- 6 Então foi testemunha
- 7 Desses ecos do além
- 8 Pra da fera fugir
- 9 Que vive no lugar:
- 10 No Peru ela vive
- 11 Capital Lima.

Le homard

- | | | | |
|---|---|--|---|
| A | 1 | <i>Homard le pacha de la mer,</i> | A |
| B | 2 | <i>Homard le bleu, Homard le rouge,</i> | B |
| A | 3 | <i>Homard le nageur à l'envers,</i> | A |
| B | 4 | <i>Homard, si tu remues, tu bouges.</i> | B |
| C | 5 | <i>Homard, ermite des rochers,</i> | C |
| D | 6 | <i>Homard, mauvais garçon, bon prince,</i> | D |
| C | 7 | <i>Homard, la gloire des marchés,</i> | C |
| B | 8 | <i>Homard, Monseigneur de la Pince.</i> | D |

La girafe

- | | | | |
|---|----|--|---|
| A | 1 | <i>La girafe et la girouette,</i> | A |
| B | 2 | <i>Vent du sud et vent de l'est,</i> | B |
| A | 3 | <i>Tendent leur cou vers l'alouette,</i> | A |
| B | 4 | <i>Vent du nord et vent de l'ouest.</i> | B |
| C | 5 | <i>Toutes deux vivent près du ciel,</i> | C |
| B | 6 | <i>Vent du sud et vent de l'est,</i> | B |
| C | 7 | <i>À la hauteur des hirondelles,</i> | C |
| B | 8 | <i>Vent du nord et vent de l'ouest.</i> | B |
| E | 9 | <i>Et l'hirondelle pirouette,</i> | A |
| B | 10 | <i>Vent du sud et vent de l'est,</i> | B |
| E | 11 | <i>En été sur les girouettes,</i> | A |
| B | 12 | <i>Vent du nord et vent de l'ouest.</i> | B |
| D | 13 | <i>L'hirondelle, fait des parapbes,</i> | D |
| B | 14 | <i>Vent du sud et vent de l'est,</i> | B |
| D | 15 | <i>Tout l'hiver autour des girafes,</i> | D |
| B | 16 | <i>Vent du nord et vent de l'ouest.</i> | B |

Le lama

- | | | | |
|---|----|----------------------------------|---|
| A | 1 | <i>Lama, fils de lama</i> | A |
| A | 2 | <i>Et père de lama,</i> | A |
| A | 3 | <i>Cousin de l'alpaca,</i> | A |
| B | 4 | <i>Frère de la vigogne,</i> | B |
| C | 5 | <i>Frère du guanaco</i> | C |
| B | 6 | <i>À pour toute besogne</i> | B |
| C | 7 | <i>D'écouter les échos</i> | C |
| D | 8 | <i>Et fuir le loup-garou</i> | D |
| A | 9 | <i>Qui vit sous son climat :</i> | A |
| D | 10 | <i>Il habite au Pérou</i> | D |
| A | 11 | <i>Capitale Lima.</i> | A |

O lagarto

1	Lagarto do rei,	A
2	Lagarto da campá,	B
4	Lagarto do pampa,	B
5	Lagarto do frei.	A
6	A língua tu mostra,	C
7	Tu pisca pra mim,	D
8	Mexe o rabo assim,	D
9	Tu dança, tu rola.	C
10	Lagarto rubi,	E
11	Vermelho uma flama,	F
12	E verde esmeralda,	F
13	Lagarto feliz.	E

Le lézard

1	<i>Lézard des rochers,</i>	A
2	<i>Lézard des murailles,</i>	B
4	<i>Lézard des semailles,</i>	B
5	<i>Lézard des clochers.</i>	A
6	<i>Tu tires la langue,</i>	C
7	<i>Tu clignes des yeux,</i>	D
8	<i>Tu remues la queue,</i>	D
9	<i>Tu roules, tu tangles.</i>	C
10	<i>Lézard bleu diamant</i>	E
11	<i>Violet reine-claude,</i>	F
12	<i>Et vert d'émeraude,</i>	F
13	<i>Lézard d'agrément !</i>	E

O canguru

1	Primo canguru, rei dos cangurus,	A
2	No prego deixou sua exalibur	A
3	Sentando num trono de folhas de chuchu.	A
4	Irada ela vem, mamãe-canguru,	A
5	Na bolsa meteu filhos e um tutu,	A
6	Kleenex, cachecol e glacê azul.	A
7	Canguru do fim, rei dos cangurus,	A
8	Tinha um verde olhar, ruivo canguru.	A
9	A esposa alisa o rei canguru.	A
10	Ruivo Canguru, reis dos cangurus,	A
11	Canguru do fim, Ruivo Canguru.	A

Le kangourou

1	<i>Kangourou premier, roi des kangourous,</i>	A
2	<i>Ayant accroché son grand sabre au clou</i>	A
3	<i>S'assoit dans un trône en feuilles de chou.</i>	A
4	<i>Sa femme arrivant, pleine de courroux,</i>	A
5	<i>Dans sa poche a mis ses fils et ses sous,</i>	A
6	<i>Ses gants, son mouchoir et ses roudoudous.</i>	A
7	<i>Kangourou dernier, roi des kangourous,</i>	A
8	<i>Avait les yeux verts et les cheveux roux.</i>	A
9	<i>Sa femme peignait son royal époux.</i>	A
10	<i>Kangourou le Roux, roi des kangourous,</i>	A
11	<i>Kangourou dernier, kangourou le Roux.</i>	A

A sardinha

1	Uma sardinha de Royan	A
2	Nada nas águas da Gironda	B
3	É grande o céu, terra redonda,	B
4	Quero tomar banho em Royan	A
5	Com essa sardinha,	C
6	Com essa Gironda,	B
7	Viva à marinha!	C
8	E à terra redonda!	B

La sardine

1	<i>Une sardine de Royan</i>	A
2	<i>Nageait dans l'eau de la Gironde.</i>	B
3	<i>Le ciel est grand, la terre est ronde,</i>	B
4	<i>J'irai me baigner à Royan,</i>	A
5	<i>Avec la sardine,</i>	C
6	<i>Avec la Gironde,</i>	B
7	<i>Vive la marine !</i>	C
8	<i>Et salut au monde !</i>	B

O urso

- | | |
|--------------------------------|---|
| 1 O urso maior tá na jaula, | A |
| 2 E ele se farta de mel | B |
| 3 A ursa maior tá no céu, | B |
| 4 No país da trovoadra. | A |
| 5 Canja! Canja! Mas que raiva! | A |
| 6 Não vai ter sopa nem nada | A |
| 7 Pra limpar vassoura e água | A |
| 8 Pela prestação um tapa, | A |
| 9 Um quarto sob escada | A |
| 10 Pra casar uma macaca! | A |

O tamanduá

- | | |
|------------------------------------|---|
| 1 - Tamanduá não visse não? | A |
| 2 Céu branco, anis, cinza, tição | A |
| 3 - Tamanduá não visse não? | A |
| 4 Olho branco, anis, cinza, tição | A |
| 5 - Tamanduá não visse não? | A |
| 6 Vinho branco, anis, cinza, tição | A |
| 7 Esse animal eu não vi não | A |
| 8 Pois ele entrou na sua mansão | A |
| 9 E com o seu nariz tição | A |
| 10 Apagou o lampião | A |
| 11 Escuridão. | A |

A joaninha

- | | |
|-------------------------------|---|
| 1 Em Bagatelle, na roseira | A |
| 2 Joaninha nasceu faceira. | A |
| 3 Naquela rosa de Provins | B |
| 4 Ela contou até um milhão | B |
| 5 Naquela rosa em Mogador | C |
| 6 Ela passou o termidor | C |
| 7 Naquela rosa em Jericó | D |
| 8 Ela evitou vento bocó. | D |
| 9 Naquela rosa em Picardia | E |
| 10 Achou o Éden que queria | E |
| 11 Joaninha louva a Deus | F |
| 12 Sete-contas no estojo meu. | F |

L'ours

- | | |
|--|---|
| 1 <i>Le grand ours est dans la cage,</i> | A |
| 2 <i>Il s'y régale de miel.</i> | B |
| 3 <i>La grande ourse est dans le ciel,</i> | B |
| 4 <i>Au pays bleu des orages.</i> | A |
| 5 <i>Bisque ! Bisque ! Bisque ! rage !</i> | A |
| 6 <i>Tu n'auras pour tout potage</i> | A |
| 7 <i>Qu'un balai dans ton ménage,</i> | A |
| 8 <i>Une gifle pour tes gages,</i> | A |
| 9 <i>Ta chambre au dernier étage</i> | A |
| 10 <i>Et un singe en mariage !</i> | A |

Le tamanoir

- | | |
|---|---|
| 1 — <i>Avez-vous vu le tamanoir ?</i> | A |
| 2 <i>Ciel bleu, ciel gris, ciel blanc, ciel noir.</i> | A |
| 3 — <i>Avez-vous vu le tamanoir ?</i> | A |
| 4 <i>Œil bleu, œil gris, œil blanc, œil noir.</i> | A |
| 5 — <i>Avez-vous vu le tamanoir ?</i> | A |
| 6 <i>Vin bleu, vin gris, vin blanc, vin noir.</i> | A |
| 7 <i>Je n'ai pas vu le tamanoir !</i> | A |
| 8 <i>Il est rentré dans son manoir</i> | A |
| 9 <i>Et puis avec son éteignoir</i> | A |
| 10 <i>Il a coiffé tous les bougeoirs.</i> | A |
| 11 <i>Il fait tout noir.</i> | A |

La coccinelle

- | | |
|--|---|
| 1 <i>Dans une rose à Bagatelle</i> | A |
| 2 <i>Naquit un jour la coccinelle.</i> | A |
| 3 <i>Dans une rose de Provins</i> | B |
| 4 <i>Elle compta jusqu'à cent-vingt.</i> | B |
| 5 <i>Dans une rose à Mogador</i> | C |
| 6 <i>Elle a vécu en thermidor.</i> | C |
| 7 <i>Dans une rose à Jéricho</i> | D |
| 8 <i>Elle évita le sirocco.</i> | D |
| 9 <i>Dans une rose en Picardie</i> | E |
| 10 <i>Elle a trouvé son paradis :</i> | E |
| 11 <i>Coccinelle à sept points,</i> | F |
| 12 <i>Bête à bon Dieu, bête à bon point.</i> | F |

A borboleta

1	Borboletas, meio milhão,	A
2	Voando vêm à Châtillon	A
3	Pra tomar um caldinho bom,	A
4	Châtillon no Loire,	B
5	Châtillon no Marna,	B
6	Châtillon no Sena.	B
7	Que dó, nação de Chatillon!	A
8	Sumiu, ó só, o caldo bom	A
9	Com borboletas, um milhão.	A
10	Châtillon no Loire,	B
11	Châtillon no Marna,	B
12	Châtillon no Sena.	B

O escargot

1	Hoje o tempo tá bom?
2	O escargot se perguntou.
3	Se acho que o tempo é bom
4	Aí que é tempo ruim.
5	Chove e eu gosto do som,
6	Meu jeitinho é assim.
7	Quantos odeiam o sol que brilha,
8	Mesmo sem ter uma conchinha.
9	Se escondeu? Retornará!
10	O escargot? Você comerá.

O gnu

1	Pã! Pã! Pã! Quem bate na porta?
2	Pã! Pã! Pã! O veado sou
3	Pã! Pã! Pã! Abre essa porta
4	Pã! Pã! Pã! Um pavão te dou
5	Pã! Pã! Pã! Abre essa porta
6	Pã! Pã! Pã! Eu venho de Laon
7	Pã! Pã! Pã! O gnu é meu pai
8	De longe demais,
9	Gnu de rabo albino,
10	Que todo domingo,
11	À beira da ribeira
12	Se ira e diz besteira.

Le papillon

1	Trois cents millions de papillons	A
2	Sont arrivés à Châtillon	A
3	Afin d'y boire du bouillon,	A
4	Châtillon-sur-Loire,	B
5	Châtillon-sur-Marne,	B
6	Châtillon-sur-Seine.	B
7	Plaignez les gens de Châtillon !	A
8	Ils n'ont plus d'yeux dans leur bouillon	A
9	Mais des millions de papillons.	A
10	Châtillon-sur-Loire,	B
11	Châtillon-sur-Marne,	B
12	Châtillon-sur-Seine.	B

Le escargot

A	1	Est-ce que le temps est beau ?	A
A	2	Se demandait l'escargot	A
A	3	Car, pour moi, s'il faisait beau	A
B	4	C'est qu'il ferait vilain temps.	B
A	5	J'aime qu'il tombe de l'eau,	A
B	6	Voilà mon tempérament.	B
C	7	Combien de gens, et sans coquille,	A
C	8	N'aiment pas que le soleil brille.	A
D	9	Il est caché ? Il reviendra !	A
D	10	L'escargot ? On le mangera.	B
			B
			B

Le Gnu

A	1	Pan ! Pan ! Pan ! Qui frappe à ma porte ?	A
B	2	Pan ! Pan ! Pan ! C'est un jeune faon	B
A	3	Pan ! Pan ! Pan ! Ouvre-moi ta porte	A
B	4	Pan ! Pan ! Pan ! Je t'apporte un paon	B
A	5	Pan ! Pan ! Pan ! Ouvre-moi ta porte	A
B	6	Pan ! Pan ! Pan ! J'arrive de Laon	B
C	7	Pan ! Pan ! Pan ! Mon père est un gnou	C
C	8	Né on ne sait où,	C
D	9	Un gnou à queue blanche	D
D	10	Qui demain dimanche,	D
E	11	Tu feras les cornes	E
E	12	Sur les bords de l'Orne.	E

O hipocampo

- | | | |
|----|-----------------------------------|---|
| 1 | Glória, glória ao belo hipocampo, | A |
| 2 | Do mar é um cavalo e tanto | A |
| 3 | Não há jóquei que o cavalgou, | B |
| 4 | Não há cocheiro que o encilhou. | B |
| | | |
| 5 | Hip! Hip! Hip! ao hipocampo. | A |
| | | |
| 6 | Glória, glória ao belo hipocampo, | A |
| 7 | Na pança tem um bolso amplo | A |
| 8 | Só para os ovinhos guardar bem, | C |
| 9 | Pois ali mora seu neném. | C |
| | | |
| 10 | Hip! Hip! Hip! ao hipocampo. | A |

O jacaré

- | | |
|----|------------------------------|
| 1 | Bem no fundo do Mississipi |
| 2 | Um jacaré quis se sumir. |
| 3 | Ao ver passar um tal negão |
| 4 | Ele diz: olá meu irmão! |
| 5 | E o negão então diz: e aí! |
| 6 | Já tá tarde, tá escuro aqui, |
| 7 | Pequeno sou, não sou mané |
| 8 | Pra conversar com jacaré”. |
| 9 | Bem no fundo do Mississipi |
| 10 | O jacaré tá infeliz |
| 11 | Porque ele quis no réveillon |
| 12 | Comer o fofo do negão. |

O leopardo

- | | |
|----|---------------------------|
| 1 | No mato é bom cuidar, |
| 2 | Pois um leopardo há. |
| 3 | Não se escuta o seu miar, |
| 4 | ninguém sabe onde está. |
| | |
| 5 | De noite ele ronrona e |
| 6 | Feliz rouxinol canta, |
| 7 | A floresta se espanta, |
| 8 | O escuta e treme toda. |
| | |
| 9 | Pois há que se cuidar |
| 10 | Já que um leopardo há, |
| 11 | No mato a ronronar, |
| 12 | ninguém sabe onde está. |

L'hippocampe

- | | | |
|----|---|---|
| 1 | <i>Gloire ! Gloire au bel hippocampe,</i> | A |
| 2 | <i>Cheval marin, cheval de trempe,</i> | A |
| 3 | <i>Qu'aucun jockey n'a chevauché,</i> | B |
| 4 | <i>Qu'aucun cocher n'a harnaché.</i> | B |
| | | |
| 5 | <i>Hip ! Hip ! Hip ! Pour l'hippocampe.</i> | A |
| | | |
| 6 | <i>Gloire ! Gloire au bel hippocampe,</i> | A |
| 7 | <i>Dans une poche, sur son ventre,</i> | A |
| 8 | <i>Il porte et il couve ses œufs.</i> | C |
| 9 | <i>Là, ses petits sont bien chez eux.</i> | C |
| | | |
| 10 | <i>Hip ! Hip ! Hip ! Pour l'hippocampe.</i> | A |

L'alligator

- | | | | |
|---|----|--|---|
| A | 1 | <i>Sur les bords du Mississipi</i> | A |
| A | 2 | <i>Un alligator se tapit.</i> | A |
| B | 3 | <i>Il vit passer un négriillon</i> | B |
| B | 4 | <i>Et lui dit : « Bonjour, mon garçon. »</i> | B |
| C | 5 | <i>Mais le nègre lui dit : « Bonsoir,</i> | C |
| C | 6 | <i>La nuit tombe, il va faire noir,</i> | C |
| D | 7 | <i>Je suis petit et j'aurais tort</i> | D |
| D | 8 | <i>De parler à l'alligator. »</i> | D |
| A | 9 | <i>Sur les bords du Mississipi</i> | A |
| A | 10 | <i>L'alligator a du dépit,</i> | A |
| B | 11 | <i>Car il voulait au réveillon</i> | B |
| B | 12 | <i>Manger le tendre négriillon.</i> | B |

Le léopard

- | | | | |
|---|----|------------------------------------|---|
| A | 1 | <i>Si tu vas dans les bois,</i> | A |
| A | 2 | <i>Prends garde au léopard.</i> | A |
| A | 3 | <i>Il miaule à mi-voix</i> | A |
| A | 4 | <i>Et vient de nulle part.</i> | A |
| | | | |
| B | 5 | <i>Au soir, quand il ronronne,</i> | B |
| C | 6 | <i>Un gai rossignol chante</i> | C |
| C | 7 | <i>Et la forêt béante</i> | C |
| B | 8 | <i>Les écoute et s'étonne,</i> | B |
| | | | |
| A | 9 | <i>S'étonne qu'en ses bois</i> | A |
| A | 10 | <i>Vienne le léopard</i> | A |
| A | 11 | <i>Qui ronronne à mi-voix</i> | A |
| A | 12 | <i>Et vient de nulle part.</i> | A |

O texugo

1	Pra fazer a barba	A
2	Texugo-chorão,	B
3	Resto de rubarbo,	A
4	Resto de feijão.	B
5	Pela minha barba!	A
6	Grita o chorão,	B
7	Resto de rubarbo,	A
8	Resto de feijão.	B
9	Vai fazer a barba	A
10	Com esse feijão,	B
11	Resto de rubarbo,	A
12	Com meu couro, não.	B

Le blaireau

1	<i>Pour faire ma barbe</i>	A
2	<i>Je veux un blaireau,</i>	B
3	<i>Graine de rhubarbe,</i>	A
4	<i>Graine de poireau.</i>	B
5	<i>Par mes poils de barbe !</i>	A
6	<i>S'écrite le blaireau,</i>	B
7	<i>Graine de rhubarbe,</i>	A
8	<i>Graine de poireau,</i>	B
9	<i>Tu feras ta barbe</i>	A
10	<i>Avec un poireau,</i>	B
11	<i>Graine de rhubarbe,</i>	A
12	<i>T'auras pas ma peau.</i>	B

O martim-pescador

1	O martim, martim, martim	A
2	Se levanta bem cedinho.	B
3	O martim é pescador	A
4	E acorda de bom humor.	B
5	No rio pesca lambari,	A
6	Ladeando o sarandi,	B
7	De alevino a se fartar,	A
8	Vinho não, só bebe água	B
9	O martim, martim, martim	A
10	Vai dormir até cedinho.	B
11	Como eu quero, meu Senhor!	A
12	Ser um martim-pescador.	B

Le martin-pêcheur

1	<i>Quand martin, martin, martin</i>	A
2	<i>Se lève de bon matin,</i>	B
3	<i>Le martin, martin-pêcheur</i>	A
4	<i>Se réveille de bonne heure.</i>	B
5	<i>Il va pêcher le goujon</i>	A
6	<i>Dans le fleuve, auprès des joncs,</i>	B
7	<i>Se régale d'alevins,</i>	A
8	<i>Boit de l'eau mais pas de vin.</i>	B
9	<i>Puis martin, martin, martin</i>	A
10	<i>Va dormir jusqu'au matin.</i>	B
11	<i>Je souhaite de grand cœur</i>	A
12	<i>Devenir martin-pêcheur.</i>	B

O dromedário

1	Era de ver Jean de Paris
2	Com os seus dozes meharis
3	Era de ver Jean de Bordeaux
4	Catorze camelos comprou.
5	Mas gosto mais do Jean da Madeira
6	E sua quádrupla fileira.
7	Longe daqui o Jean quer
8	Viajar com o Robert Macaire
9	E seu amigo Apollinaire
10	Que com dromedários foi mister,
11	E tinha só quatro, pois é.

Le dromadaire

A 1	<i>Il fait beau voir Jean de Paris</i>	A
A 2	<i>Avec ses douze méharis.</i>	A
B 3	<i>Il fait beau voir Jean de Bordeaux</i>	B
B 4	<i>Avec ses quatorze chameaux.</i>	B
C 5	<i>Mais j'aime mieux Jean de Madère</i>	C
C 6	<i>Avec ses quatre dromadaires.</i>	C
C 7	<i>Bien loin d'ici Jean de Madère</i>	C
C 8	<i>Voyage avec Robert Macaire</i>	C
C 9	<i>Et leur ami Apollinaire</i>	C
C 10	<i>Qui, de son temps, a su bien faire</i>	C
C 11	<i>Avec les quatre dromadaires.</i>	C

O vagalume

- 1 De noite vaga-lume luzis
- 2 Sob os astros se acendendo,
- 3 E te introduz, tudo a dormir,
- 4 Lua adentro, moela roendo.
- 5 Ah lua, cant'este lar,
- 6 vaga em lume e ilumina o chão.
- 7 Nas crianças vai plantar,
- 8 Nas que dormem sem chorar,
- 9 Sonhos de sonhos, grão em grão.

Le vers luisant

- | | | | |
|---|---|--|---|
| A | 1 | <i>Ver luisant tu luis à minuit,</i> | A |
| B | 2 | <i>Tu t'allumes sous les étoiles</i> | B |
| A | 3 | <i>Et, quand tout dort, tu t'introduis</i> | A |
| B | 4 | <i>Dans la lune et ronge sa moelle.</i> | B |
| C | 5 | <i>La lune, nid des vers luisants,</i> | C |
| D | 6 | <i>Dans le ciel continue sa route.</i> | D |
| C | 7 | <i>Elle sème sur les enfants,</i> | C |
| C | 8 | <i>Sur tous les beaux enfants dormant,</i> | C |
| D | 9 | <i>Rêve sur rêve, goutte à goutte.</i> | D |

CANTOFAUNAS

Chupim

1	Veja que vem o mês de abril,	A
2	Não se descubra nem um só fio.	A
3	Escute cantar o chupim!	B
4	Veja que maio então chegou	C
5	E o mouro deitou e rolou.	C
6	Escuto cantar o chupim.	B
7	Veja que vem a lei e são	C
8	Salvos da dor e da aflição.	C
9	Não escuto mais o chupim.	B

Piranha

1	Pira, pira, piranha pira,	A
2	Hoje tu vai trabalhar	B
3	Meu bem aqui a bolsa gira	A
4	Noite e dia sem parar.	B
5	Pira, pira, piranha pira,	A
6	Por tudo que é botequim	C
7	Pira então, minha menina,	A
8	Pois teu Jesus quis assim.	C

Arara

1	Uma arara de dez metros,	A
2	Chapéu-de-palha e chinelo.	A
3	Não tem disso não, não tem disso não.	B
4	Arara puxando carroça	C
5	Cheia de pato e pata choca.	C
6	Não tem disso não, não tem disso não.	B
7	Arara que fala meu rei,	D
8	Cadê me dê, que arerê!	D
9	Não tem disso não, não tem disso não.	B
10	Oxe, e por que não?	B

CHANTEFABLES

Le coucou

1	Voici venir le mois d'avril,	A
2	Ne te découvre pas d'un fil.	A
3	Écoute chanter le coucou !	B
4	Voici venir le mois de juin,	C
5	C'est du bon temps pour les Bédouins,	C
6	J'écoute chanter le coucou.	B
7	Voici venir la Saint-Martin,	C
8	Adieu misère, adieu chagrin,	C
9	Je n'écoute plus le coucou.	B

La sauterelle

1	Saute, saute, sauterelle,	A
2	Car c'est aujourd'hui jeudi.	B
3	Je sauterai, nous dit-elle,	A
4	Du lundi au samedi.	B
5	Saute, saute, sauterelle,	A
6	À travers tout le quartier.	C
7	Sautez donc, Mademoiselle,	A
8	Puisque c'est votre métier.	C

La fourmi

1	Une fourmi de dix-huit mètres	A
2	Avec un chapeau sur la tête,	A
3	Ça n'existe pas, ça n'existe pas.	B
4	Une fourmi trainant un char	C
5	Plein de pingouins et de canards,	C
6	Ça n'existe pas, ça n'existe pas.	B
7	Une fourmi parlant français,	D
8	Parlant latin et javanais,	D
9	Ça n'existe pas, ça n'existe pas.	B
10	Eh ! Pourquoi pas ?	B

4.1 O LIVRO

Apesar de, como venho repetindo, estar tratando aqui das *canções* compostas por Desnos e Wiener, performadas pelo grupo Les Quat' Jeudis, tecerei algumas

considerações sobre o livro *Chantefables*, com o objetivo de evidenciar algumas tendências com relação à poética da canções.

Como mencionei anteriormente, as *Chantefables* foram publicadas em livro pela editora Gründ em 1945, com ilustrações de Olga Kowalewski, numa coleção denominada “pour les enfants sages” (“para crianças sábias”), divisa acrescentada como subtítulo a todas as obras da coleção. No entanto, a especificação “sur n’importe quel air” (“sob qualquer ar”) é particular à obra de Desnos, sugerindo já na capa da obra seu caráter político. Fora isso, o projeto gráfico da obra segue o padrão da coleção, não apresentando nenhum tipo de inovação.

4.1.1 Organização estrófica e metro

A coletânea é composta de 30 poemas de extensão breve, variando de 8 a 14 versos, cuja medida varia de 3 a 10 sílabas métricas. Quanto à organização das estrofes, há um claro predomínio de quadras e tercetos rimados⁹³, que possuem a mesma “organização estrófica nítida e com frequência antitética”⁹⁴ (FERRIEU, 2005) que pode ser observada em suas canções. Há também uma preferência pelo uso do octossílabo, certamente escolhido devido ao seu caráter popular e de modo a facilitar a cantabilidade e musicalização dos poemas⁹⁵. Dentre outros recursos utilizados por Desnos na obra, Chabanne lista (1996, p. 88): “ecos sonoros, rimas, aliterações e assonâncias, anáforas e antístrofes, homonímias e parônimos”⁹⁶. Como exemplo, cito a quadra que abre “Les hiboux”: “Ce sont les mères des hiboux/ Qui désiraient chercher les poux/ De leurs enfants, leurs petits choux/ En les tenant sur les genoux”. Mais adiante, analisarei mais detidamente a canção. Apenas chamo atenção aqui para o uso de alguns dos recursos listados por Chabanne, como ecos sonoros, rimas, aliterações e assonâncias.

93 Em *Était de veille*, publicado em 1943, Desnos fala sobre o processo de composição dos poemas, sublinhando que: “Chaque mot, chaque vers était contrôlé et l’exigence mécanique se manifestait plutôt dans le rythme, dans une nécessité d’assonance et de formes primitives telle que celle des tercets à rime ou assonance unique”. (DESNOS, 1999, p. 998).

94 “organisation strophique nette et souvent antithétique” (FERRIEU, 2005).

95 “the rhyming stanzas made up of regular octosyllabic lines are easy to remember and to set to music (as they have been by multiple composers, including, notably, *Jean Wiener*)” (CONLEY, 2003, p. 138, grifo meu).

96 “Echos sonores, rimes, allitérations et assonances, anaphores et contrepèteries, homophonies, paronymies” (CHABANNE, 1996, p. 88).

4.1.2 Repetições

Além disso, podemos notar o uso de repetições de palavras e estruturas sintáticas, característicos tanto da canção infantil quanto popular. Manuel Bandeira, cujo interesse pela música é notório⁹⁷, em seu *Itinerário de Pasárgada* atenta que é “à música e não à imitação de qualquer outro modelo literário [que] se deve atribuir a repetição de um ou dois versos, às vezes de uma estrofe inteira, em muitos poemas de *A cinza das horas*” (BANDEIRA, p. 314, 1997). A afirmação de Bandeira pode ser aplicada a Desnos, que herda da música o uso de repetições e, como o poeta brasileiro, repete versos e estrofes inteiras, eventualmente com pequenas variações, as quais podem ser entendidas a partir do conceito musical de “repetição com diferença”⁹⁸. Como exemplo de repetição com diferença nas *Chantefables*, cito os versos finais de “La tortue”: “Je suis tortue et non bossue,/ Je suis tortue et non cossue,/ Je suis tortue et non déçue,/ Eh ? Non ?”. Aqui as palavras “cossue”, “bossue” e “déçue” exemplificam bem a ideia de repetição com diferença.

4.1.3 Narratividade

Embora pareçam se originar, na maioria das vezes, “da deriva de um só significante”⁹⁹, como aponta Chabanne (1996, p. 88), os poemas transcendem a condição de meros jogos verbais e se situam num ponto ambíguo, não se configurando “nem como *comptines*, nem como canções”, uma vez que “captam a criatividade lúdica das primeiras e a regularidade sutil das segundas”¹⁰⁰, fundando assim uma espécie de “lirismo do *calembour*” (“*lyrisme du calembour*”) (MET, 2006, p.66).

97 “Maior em mim ainda foi a influência da música” (BANDEIRA, p. 313, 1997).

98 A que Bandeira atribui a variação “capibaribe - capiberibe” em *Evocação do Recife*, “frase melódica dita da segunda vez com um bemol na terceira nota” e que poderíamos localizar dentre as *Chantefables* em versos como “Je suis tortue et non bossue/ Je suis tortue et non cossue”.

99 “il semble que le poème naisse de la dérive du seul signifiant” (CHABANNE, 1996, p. 88)

100 “Ni tout à fait comptines, ni tout à fait chansons, les *Chantefables et Chantefleurs* captent la créativité ludique des premières et la régularité souple des secondes” (CHABANNE, 1996, p. 91).

Uma das características que diferencia as *Chantefables* das *comptines* - forma poética infantil simples, normalmente usada como brincadeira ou para escolha dos participantes de uma brincadeira, como, por exemplo, *uni duni tê* - é que elas "apresenta um mínimo de coerência semântica"¹⁰¹. Michel Murat (apud CHABANNE, 1996, p. 88) inclusive sugere que "os mais belos poemas [de *Chantefables*] são, aos meus olhos, aqueles em que cooperam o princípio rítmico de variação, o jogo verbal e a narrativa: mesmo embrionária, ela permite [a realização de] uma animação antropomórfica, uma pequena comédia"¹⁰².

Em sua observação Murat indica que, embora não se trate de estruturas narrativas longas e completas, a maioria das *Chantefables* apresenta "personagens, uma situação inicial, acontecimentos, uma situação final e até mesmo uma moral (*L'alligator, Le pélican*)"¹⁰³ (Murat apud CHABANNE, 1996, p. 92). E como muito bem aponta Chabanne (1996, p. 92), a brevidade destas narrativas, a economia de elementos e seu caráter enigmático auxilia a conferir-lhes qualidade poética.

4.1.4 Registro

Como recomenda Carpentier quanto aos textos veiculados no rádio, Desnos utiliza nas *Chantefables* "imagens diretas" e uma "linguagem simples". Podemos observar uma clara preferência por tempos verbais no presente, utilizando um léxico e uma sintaxe cotidianas, que obtém um efeito de oralidade, exemplificado no uso da segunda pessoa para interpelar o ouvinte (e.g. "si tu vas dans le bois"; "te feras le cornes"); ou os personagens das canções (e.g. "Irais-tu voir la lune?"; "tu tires da langue"; "vers-luisant tu luis a minuit").

4.1.5. Subjetividade

Citando Breton, Maurice Blanchot (apud KELLY, p. 54, 2006) afirma que a imprudência de Desnos quanto aos experimentos com estados de consciência

¹⁰¹ "présentent un minimum de cohérence sémantique" (CHABANNE, 1996, p.91).

¹⁰² "les plus beaux poèmes sont à mes yeux ceux où coopèrent le principe rythmique de variation, le jeu verbal et le récit: même embryonnaire, celui-ci permet une animation anthropomorphique, une petite comédie" (Murat apud CHABANNE, 1996, p. 88).

¹⁰³ "des personnages, une situation initiale, des événements, une situation finale et parfois même une morale (*L'alligator, Le pélican*)" (Murat apud CHABANNE, 1996, p. 92).

alterados e jogos de linguagem, conduziu-o “não a ser perder, a errar para longe de si mesmo, mas, como diz Breton, ‘a querer concentrar a atenção apenas sobre si mesmo’”¹⁰⁴. Ora, se num primeiro momento as pesquisas com o inconsciente fizeram a subjetividade de Desnos se afirmar acentuadamente, nas *Chantefables* temos que essa afirmação é mais sutil, uma vez que o sujeito que narra a canção tende a se omitir, tanto metafórica quanto gramaticalmente. Segundo Met (p. 61, 2006), Desnos promove na obra “uma forclusão da subjetividade mais que uma eclosão”¹⁰⁵. Ou seja, superada a fase narcísica-surrealista, o poeta passa a falar de si sem apontar o vetor de sua lírica diretamente para o seu inconsciente mas, sim, para um mundo externo, representado por situações e animais que funcionam tanto como signos alegóricos quanto referenciais.

4.1.6 Diálogos

No posfácio de *Fortunes* Desnos já indicava estar buscando “uma linguagem ao mesmo tempo poética e popular, (...) ao mesmo tempo familiar e lírica” (DESNOS, 1999, p. 976). Para além do registro sociolinguístico, Desnos encontra este *lirismo familiar* na constituição de um narrador e na estruturação dos poemas como ou em torno de diálogos, de modo a se configurarem como um fragmento de conversa¹⁰⁶, o que contribui para a forclusão subjetiva já mencionada. Assim, através da “maneira em que se inscrevem no texto as diferentes vozes que o constituem e também da maneira como o destinatário virtual é levado em conta”¹⁰⁷, além de gerar familiaridade, Desnos se aproxima do público, caminhando em direção da almejada poética popular.

Está prática é expressa pela já citada sugestão de Carpentier, que recomendava que se utilizasse no rádio um “estilo interpelativo”, de maneira a aproximar o ouvinte do texto. O efeito deste “estilo interpelativo” coincide com o que Tatit (1996, p. 20) chama de *figurativização*, ou seja, a sugestão de “verdadeiras cenas (ou figuras)

104 “non pas à se perdre, à s'égarer loin de lui-même, mais, dit Breton, «à vouloir concentrer l'attention sur lui seul»” (apud KELLY, p. 54, 2006).

105 “une forclusion de la subjectivité plutôt que son éclosion” (MET, p. 61, 2006). Mais informações sobre o conceito lacaniano de “forclusão” disponíveis em LACET (2004).

106 “Le poème se fait fragment de conversation” (Chabanne, 1996, p. 95).

107 “la manière dont sont inscrite dans le texte les différentes voix qui le constituent, et aussi la manière dont le destinataire virtuel y est pris en compte” (Chabanne, 1996, p. 93)

enunciativas”, nas quais “o cancionista projeta-se na obra, vinculando o conteúdo do texto ao momento entoativo de sua execução”, lembrando que “por trás da voz que canta há uma voz que fala”. Isso se dá através da inserção de dêiticos no texto, os quais compreendem “imperativos, vocativos, demonstrativos, advérbios, etc”. Isso pode ser notados nos verso de “Le tamanoir”, em que o narrador questiona: “Avez-vous vu le tamanoir?”. Wiener e Les Quat’ Jeudis acentuam este “estilo interpelativo” através do uso de inflexões e variações de vozes nos diálogos, proporcionando, além da “presentificação enunciativa” referida anteriormente, ainda mais humor ao texto, uma vez que conferem uma feição ao enunciador através da caricaturização da voz.

4.1.7 Política

Sobre as *Chantefables*, Chabanne questiona: “a leveza exclui necessariamente a profundidade?”¹⁰⁸ Ora, diante do questionamento retórico de Chabanne, lembro que quase todas as *Chantefables* abordam de maneira mais ou menos cifrada aspectos do contexto social político francês dos anos 1940, admitindo, portanto, duas leituras: uma “infantil”, marcada pela brincadeira e pelo jogo; e outra “adulta”, marcada pela crítica sócio-política, ambas porém marcadas pelo humor. Yves Thouvenel (2015) é um dos principais responsáveis por evidenciar e sistematizar o caráter político das *Chantefables*¹⁰⁹. Thouvenel lembra que “em tempos de guerra não se pode falar da Resistência, tortura, trabalho obrigatório e deportação em poemas infantis”¹¹⁰. Diante da censura estabelecida pelo Regime de Vichy, Desnos passa a cifrar sua combatividade, a escrever calando-se, elaborando uma espécie de *puzzle político* cuja solução revela justamente os temas proibidos elencados por Thouvenel.

Evidentemente a situação em que o Brasil se encontra hoje não é comparável à situação em que se encontrava a França de Vichy sob à ocupação nazista em 1944. Contudo, desde de 2013 o Brasil vem passando por uma série de perturbações políticas profundas, que culminaram na destituição da presidente eleita em 2017 e

108 “la légèreté exclut-elle nécessairement la profondeur?” (Chabanne, 1996, p. 93).

109 Trabalho que rendeu, inclusive, espetáculo, batizado *Eh ! Pourquoi pas ? Spectacle pour un temps de guerre*.

110 “on ne peut pas, en temps de guerre, dans des poèmes pour enfants, parler de Résistance, de torture, de travail obligatoire ou de déportation” (LE TÉLÉGRAMME, 2005).

criaram um clima de instabilidade alarmante, com o crescimento de forças conservadoras de matiz fascista que têm deslegitimado a democracia. Além disso, infelizmente não nos faltam horrores e atrocidades passíveis de serem denunciados via canção. Novamente reitero: não desejo tratar o terror sistematicamente perpetrado pelo regime nazista na França e em toda Europa como *equivalente* à guerra do tráfico, à corrupção em todas as esferas do poder, à deterioração dos poderes executivo, legislativo e judiciário, a políticos racistas e homofóbicos, à perda de conquistas sociais, à onda de conservadorismo que assola as bancadas do congresso e os condomínios fechados, à situação precária das escolas e hospitais públicos, à superlotações dos presídios, aos massacres indígenas. No entanto, não vejo por que não utilizar o *maquinário* desenvolvido por Desnos, Wiener e *Les Quat' Jeudis* para, ainda que modestamente, lutar contra as mazelas nacionais de modo lírico e bem-humorado.

4.1.8 Topônimos

Além do caráter *animalesco* explícito e implícito nos poemas, ao longo de toda obra podemos encontrar muitas referências a topônimos, os quais podem ser divididos em dois grupos: *topônimos franceses* e *topônimos estrangeiros*.

Ao fazer referências à topônimos franceses - muitas vezes figurando ao lado de referências à alimentos e objetos típicos da França, como *bisque* e *rodoudoux* -, Desnos contextualiza seus poemas e claramente se aproxima de seu público mais imediato, falando do espaço que o circunda, o qual se encontrava sob o impasse causado pela invasão nazista.

Quanto à efetividade destes topônimos (e.g. Bagatelle, Provins, Marne, etc.) em língua portuguesa, poderia se objetar que eles são vazios fora do contexto francês e comprometem a manutenção, por exemplo, do caráter infantil do texto no momento de sua tradução. No entanto, lembro com Flores & Gonçalves (p. 90, 2017) que “nem precisamos sugerir as inúmeras configurações fônicas que a criança maior pode fazer com as palavras estranhas, com a dificuldade de interpretar o texto”. A partir daí, podemos pensar a criança como um receptor privilegiado, alguém que,

justamente pela escassez de determinadas referências do universo adulto, é capaz de mais facilmente “incorporar a obra no seu próprio mundo, dar um corpo à obra, dar-se corpo à obra, dar seu corpo à obra, enfim, assumir o lugar do poeta” (ibid., p. 23). Além disso, num contexto diferente, estas referências passam a pertencer à categoria dos *topônimos estrangeiros*, suscitando um efeito de estranhamento interessante, já que capaz de dialogar com o próximo procedimento de Desnos.

No que diz respeito ao *topônimos estrangeiros*, chama atenção a quantidade de referências e evocações feitas por Desnos a elementos e lugares “exóticos”, para os quais, até onde se tem notícia, o poeta nunca viajou. Por que prefere o poeta fazer referências a camelos e beduínos ou às “cabanas de bambu” do “extremo-orient”, onde nunca esteve, e não menciona, por exemplo, Cuba, onde não só esteve, como conheceu um de seus mais próximos amigos? Mais do que uma exotização gratuita, esta prática é mais complexa e encontra raízes no movimento surrealista. Por esse motivo, darei mais atenção ao problema.

4.1.8.1 Exotismo

Para compreender melhor esta questão, há que se voltar aos tempos da militância surrealista de Desnos e observar o modo como o tema era tratado pelo grupo. De acordo com Adamowicz

The Surrealists' appeal to the power of the irrational is expressed in their manifestos in an eclectic notion of the 'Orient', a psycho-geographical space which encompasses India, Egypt and Germany, Attila and Tamberlane, Mongols and Jews, jazz music, flea market and drug dealers. (2006, p. 250)

Os surrealistas, defensores ferrenhos da *liberdade* e do *espírito* em oposição ao *materialismo* (Adamowicz, 2006), inicialmente de tendência majoritariamente anarquista, criticando tanto a direita quanto a esquerda, acreditavam no *Oriente* como uma força oposta à ideia de *Ocidente*, apoiada em valores greco-romanos. Lembrando que a ideia surrealista de *oriente* é definida por Adamowicz como uma ideia de pseudo-orient, o qual representava “revolução, destruição e triunfo do subconsciente”. Nos número três de *La révolution surréaliste*, abundam textos nos

quais se convoca em altos brados uma invasão oriental, inclusive invocando Dalai Lama para lhes iluminassem as mentes¹¹¹. Após este período, com a adesão de muitos surrealistas ao Partido Comunista, arrefece o interesse pelo *orient*. Embora passada a empolgação juvenil de Desnos com a destruição dos ideais greco-romanos da Europa decadente - que acabou destruída por líderes fascistas que se diziam inspirados em tais ideais -, o poeta continua demonstrando certo fascínio pelo *orient* e pelo distante em seus escritos, o qual passa a interessar como lugar do do “exótico”, do extraordinário.

Adamowicz (2006) afirma que com a montagem de paisagens exóticas, o poeta acaba por distinguir espaço e realidade, buscando transpor em “alteridade geográfica (o exótico)” uma “alteridade psicológica (as imagens do inconsciente)”. Essa alteridade geográfica é representada por lugares distantes, pelo “topos de paisagens antípodas e, particularmente, pelo *telos* da viagem rumo ao exótico”¹¹², as quais buscam dar substância à imagem e às representações pictóricas surrealistas, nomeando o estranho, “conferindo ao desconhecido - a *terra incognita* das experiências com o surreal, com o espaço do sonho - o conhecimento de uma linguagem familiar”¹¹³.

4.2 CHANTEFABLES DE WIENER E LES QUAT' JEUDIS

Desde a musicalização de Wiener em 1955, as *Chantefables* receberam e vêm recebendo diversas versões e arranjos. Contudo, a versão de Wiener e Les Quat' Jeudis, lançada em 1955, permanece sendo a mais importante e a escolhida para a realização deste trabalho de tradução pelas seguintes razões: a) por seu pioneirismo, uma vez que as interpretações posteriores foram influenciadas pelas composições de Wiener, mesmo que essa influência se traduza na sua negação; b) por sua qualidade melódica; c) pela austeridade da instrumentação, o qual se resume a piano e quatro vozes e, portanto apresenta maior flexibilidade quanto à sua execução; d) por evocarem diretamente o ambiente da *chanson française* e da

111 Disponível em: < <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb34381250f/date> >; acesso em: 30 de maio de 2018.

112 “Topos of antipodean landscapes, and particularly the telos of the exotic voyage” (ADAMOWICZ, 2006, p. 252).

113 “endowing the unknown - the terra incognita of the experience of the surreal, of dream space - with the known of a familiar language” (ibid., p. 252)

Franca do tempo de Desnos, contribuindo para reforçar os sentidos evocados pela tradução que se propõe mais tradicional e semanticamente próxima às imagens do texto de partida,

Com relação às características musicais das *Chantefables*¹¹⁴, nota-se que o arranjo vocal é trabalhado a quatro vozes, sendo uma a voz principal (lead), e três de acompanhamento (baixo, barítono e tenor). A divisão e harmonia utilizada remete ao tradicional Barbershop Quartet, estilo em que quatro vozes cantam *a capella*. No estilo barbershop, a textura é predominantemente homofônica, ou seja, todas as vozes cantam a mesma sílaba ao mesmo tempo. Porém cada voz cantada emite uma nota diferente, formando os acordes. Esse encaminhamento de vozes não tem uma regra extremamente rígida, pois as vozes podem tanto cantar em uníssono durante um trecho e depois abrirem, quanto cantarem a música toda com abertura de vozes.

As canções de Wiener seguem a mesma lógica. Em algumas há predominância de texturas homofônicas de vozes, com repetições precisas de sílabas e notas emitidas por cada voz. Há também partes que se aproximam de um "canto falado", entoado por apenas uma voz, acompanhado de pequenas interjeições corais. Durante a maior parte das canções, o piano se encontra presente como acompanhamento. Outros trechos de música são *a capella*.

Podemos ainda notar que geralmente a organização melódica das canções emula a sua disposição no papel, a começar pelo título, com que se abrem todas as canções, seguido de uma frase do piano, a qual apresenta a melodia de base da canção. Os diferentes modos de enunciação do título já antecipam de certa forma o *mood* melódico das canções, alguns ditos de forma mais esganiçada e rápida (*La fourmi*), anunciando uma melodia sincopada e divertida; outros ditos de forma mais grave e lenta, apontando para um *mood* melódico mais melancólico (*La baleine*) ou ainda misterioso (*Le dromadaire*, *Le léopard*).

114 Como não possuo formação musical formal, fui auxiliado por Leonardo Lima, responsável pela gravação das traduções que serão apresentadas mais à frente, na descrição das características musicais das *Chantefables* apresentadas no capítulo. Faço aqui meu agradecimento.

4.3 GRAVAÇÃO

Logo, neste trabalho, que busca antes de mais nada “preencher com matéria linguística um espaço musical pré-determinado” (FLORES, 2014, p. 186), além de propor uma bitradução *para* performance - ou seja, um texto que fixado em papel possa vir a ser vocalizado por outros corpos -, proponho também a gravação de uma performance da bitradução, de modo a colocar à prova a bitradução apresentada e possibilitar uma breve análise dos resultados obtidos e consequências de seu estatuto de ação vocal.

Devido aos limites orçamentários do projeto, foram realizadas apenas duas gravações, a título de experimento. O responsável pela performance vocal, instrumental e desenho de áudio foi o músico profissional Leonardo Lima, a quem agradeço imensamente por aceitar a aventura. Devido às limitações de orçamento, Leonardo gravou as quatro vozes, realizando a configuração vocal de Les Quat’ Jeudis via *overdub*. Embora seja inevitável a perda das nuances conferidas pelos três corpos distintos resumidos em um, a tecnologia e a versatilidade vocal de Leonardo ajudam a se obter o efeito de polifonia.

4.4 ANÁLISES, TRADUÇÕES E GRAVAÇÕES

As análises apresentadas neste capítulo baseiam-se simultaneamente tanto nas *Chantefables* como documento escrito quanto sonoro. Assim, pretende-se *ler* e *ouvir* o mais amplamente possível os textos, segundo os limites do humano que desempenha a tarefa, descrevendo suas estruturas métricas e sintáticas e diagnosticando o maior número possível de interpretações¹¹⁵, de modo a reelaborar relações correspondentes nas traduções propostas e apresentadas na sequência. Traduções que possam ser veiculadas cantadas mas que não descartem a possibilidade da convivência em suportes gráficos.

115 “Como eu sempre digo, a tarefa do tradutor é bem menos fechar uma interpretação e bem mais diagnosticar o maior número possível delas, e aí tentar manter esse número de portas abertas...” (GALINDO, 2017).

Dentre as *Chantefables* traduzidas, até agora oito receberam uma segunda tradução (a saber: *La fourmi*, *La Sardine*, *La Sauterelle*, *Le coucou*, *Le homard*, *Le brochet*, *Le lézard* e *Le escargot*), de modo a evidenciar outras nuances não contempladas na primeira tradução, colocando em prática aquilo que já foi explicitado em capítulos anteriores acerca da diversidade em tradução.

Dentre as traduções aqui apresentadas, por conta de limitações financeiras, somente o par de traduções de *La sauterelle* é apresentado no que seria sua forma final, performada, gravada e mixada em estúdio. Pretende-se que estas gravações sirvam de protótipo e modelo do que se pretende realizar com relação às demais traduções, ou seja, apresentá-las sob a forma de canções, convidando a outras performances e evidenciando o papel da voz (e do corpo), ritmo e melodia na elaboração do sentido. Infelizmente, também por limitações financeiras, não foi possível contar com outros corpos e vozes na gravação das canções, de modo a exemplificar na prática discussões tecidas anteriormente. Lembro ainda que as análises e traduções de *La sauterelle*, que no disco ocupa a faixa 9 do lado B (ou canção 24 na partitura), são apresentadas antes das demais justamente pelo fato desta servir como modelo ou protótipo no âmbito do projeto.

4.4.1 La sauterelle

La Sauterelle é composta por duas quadras de versos heptasilábicos. Suas rimas são alternadas, alternando-se também os fins de versos paroxítonos e oxítonos. Na canção, observa-se que no segundo verso de cada dístico a ausência da sílaba átona abre uma pausa para respiro e para entrada do interlocutário, ou seja, da voz que responderá ao eu-lírico ou narrador. Apesar da rima amarrando as quadras, essa pausa poderia causar no ouvinte a sensação de que a canção é composta de fato em dísticos e não propriamente em quadras.

Outro aspecto que *salta* ao olhos quanto à forma da canção é que ela, de fato, pula. Se Desnos faz a *sauterelle* saltar ao cindir seu significante (“saute, saute, sauterelle”), Wiener iconiza isso ao piano, cujo ritmo é binário e bastante sincopado.

É importante observar que ao final da canção, Wiener e os Quat' Jeudis adicionam uma interjeição quase onomatopáica, que não consta no original de Desnos.

Quanto a semântica da canção, observamos a narrativa de uma cena em que um eu-lírico, interlocutor ou intérprete localiza-se numa paisagem urbana ("quartier") numa quinta-feira ("car c'est aujourd'hui jeudi") e interpela alguém. Ao elaborar essa "figurativização", como afirma Tatit (1996, p. 21), "o cancionista projeta-se na obra, vinculando o conteúdo do texto ao momento entoativo de sua execução", ou seja, se dá uma presentificação do texto. Esse o interlocutor parece estar interpelando um grilo falante, que remeteria a Pinóquio e geraria uma situação absurda, tanto pelo fato de o narrador se dirigir a um grilo, quanto do intérprete se dirigir a seu ouvinte chamando-o de grilo. Além disso, ao menos atualmente é de se estranhar um grilo saltitando num ambiente urbano, espaço onde são raros estes pequenos insetos.

Numa segunda leitura, podemos ler *sauterelle* como prostituta, gíria corrente no século XIX e início do XX¹¹⁶. Ou seja o eu-lírico, narrador ou ainda o performer que os incorpora estaria se dirigindo a uma putativa prostituta, o que seria mais factível em termos de diálogo e mais pungente em termos gerais. O interlocutário, seja ele grilo ou prostituta, no final da quadra responde obediente ao conselho, o qual se revela ao final mais como uma constatação melancólica e resignada ("parce que c'est votre métier") do que propriamente uma ordem ou um "dar de dedo". Isso inclusive é expresso na melodia, que ao fim se desacelera e se alonga. Por fim, a interjeição final também pode ser lida de duas formas: seria o grilo sendo pisado ou a prostituta indignada? Ou vice-versa?

4.4.1.1 Tradução

Diante desta ambiguidade, proponho uma bitradução, como forma de exemplificar a abordagem tradutória já apresentada anteriormente.

116 "Mademoiselle Chuchu, une figurante des Variétés, une maigre *sauterelle* du pavé parisien" (ZOLA, 1891, p.85, grifo meu); "Peu à peu les exigences de Mademoiselle Chuchu, l'ancienne petite figurante, la maigre *sauterelle* du trottoir parisien, s'étaient accrues" (Idem, 1891, p.396); "Cette traînée, cette sauterelle" (ZOLA, 1878, p. 78, grifo meu); "Traînée: Populaire. Femme de mauvaise vie (terme d'injure)" (LAROUSSE, 2018).

Ambas as traduções realizadas, apesar das diferenças de escopo, primam por corresponder aos aspectos melódicos e rítmicos da canção de partida e, apesar de não descartar a possibilidades de serem veiculadas por escrito, têm como horizonte a voz. Destas, uma tradução intitula-se *O grilo* e se propõe mais leve, sacrificando a piada em prol da manutenção do animal que intitula a canção e das imagens daí decorrentes; a outra tradução, intitulada *A piranha*, busca corresponder à ambiguidade de *sauterelle*, divergindo da *letra* e procurando expor, assim como faz a canção de partida, mazelas sociais do contexto de chegada. Ambas as traduções foram performadas, gravadas e mixadas por Leonardo Lima, que me auxiliou também com algumas observações técnicas sobre as gravações, as quais exponho adiante. Em termos musicais, estas gravações seguem a mesma proposta e escopo das traduções, ou seja, um dos arranjos segue de perto o arranjo e melodia de Wiener e Les Quat' Jeudis, o outro propõe uma maior divergência com relação à canção de partida.

A título de ilustração, apresento em anexo alguns experimentos quanto à apresentação gráfica de *O grilo* a partir da canção e mais duas traduções (ou diversões), as quais se propõem a, uma vez compreendido o *mecanismo* elaborado por Desnos, direcioná-lo para outro alvos, realizando outras críticas sociais e evidenciando o potencial multiplicador da tradução.

4.4.1.2 O grilo

Na primeira tradução, como mencionado anteriormente, descartou-se a ambiguidade de *sauterelle*, optando-se por traduzir *sauterelle* como *grilo*, mais próximo da semântica do título de partida. Como a segmentação de “grilo”, e tampouco de “gafanhoto”, não é capaz de iconizar o salto e não responde bem à estrutura do texto de partida, optei por ecoar o “grilo” nos “trilos” e “estrilos”, os quais também remetem à interjeição que encerra a canção e cujos encontros consonantais remetem ao crilar do grilo. Também mantenho o esquema rímico, finalizando alternadamente em paroxítonas e oxítonas, e o ritmo trocaico ou binário da canção de partida.

Quanto aos aspectos propriamente musicais, o arranjo de *O grilo* busca manter-se próximo à canção de Wiener e *Les Quat' Jeudis*, com piano acompanhado por quatro vozes, sendo elas uma voz principal, seguida de tenor, barítono e baixo. Assim como na canção de partida, o arranjo vocal é desenhado de forma que as vozes começam cada frase em uníssono, cantando a mesma nota, e abrem as harmonias no final. Logo na primeira frase percebe-se esse efeito, sendo que “Trila, trila, grilo trila” é cantado em uníssono e “pois é dia de trilar” é cantado em abertura de vozes.

4.4.1.3 Piranha

Na tradução *A piranha* o escopo da tradução é deslocado para a crítica social contida na canção, utilizando para obtenção desse efeito mecanismos formais correspondentes da canção de partida. Verbalmente, utilizo um animal cujo nome também é utilizado como gíria para “prostituta”, assim como acontece com “*sauterelle*”. Igualmente na canção de partida, a secção da palavra oferece um verbo imperativo, repetido no início dos versos. Assim como poderemos observar nas demais “segundas-traduições”, excluí o artigo do título, obrigatório em francês mas não em português, como forma de marcar a diferença entre as propostas.

Musicalmente, o arranjo inteiro foi repensado e traduzido com a mesma premissa da tradução do poema. A música, anteriormente em tom maior, passou a ser em tom menor, e todo o encadeamento harmônico se modificou por conta desta mudança. O andamento também foi modificado, passando a ser mais lento e a base do piano foi substituída por uma configuração de instrumentos mais comum nas bandas brasileiras de hoje: guitarra, baixo, bateria e teclado. Apesar de as notas cantadas terem sido bastante modificadas para serem encaixadas na nova harmonia proposta, o seu contorno melódico se manteve correspondente ao da canção de partida. Quanto ao arranjo vocal, alterou-se o momento em que as vozes de acompanhamento entravam. Diferentemente de *La sauterelle*, elas entram alternadamente, com uma estrofe não-cantada e uma estrofe cantada. Isso não se repete apenas ao fim da música, em que todas as vozes cantam juntas.

O andamento lento, a transposição para um tom mais grave e em modo menor, e as demais alterações, fazem com que a canção assuma um ar *pesado*, evocando uma atmosfera de pesar e tristeza, diverso da alegria e movimento expressos em *La sauterelle* e *O grilo*.

Após a gravação da tradução, pensou-se em outras soluções verbais, no sentido de tornar a canção mais ambígua e não tão claramente vinculada ao universo da prostituição. No entanto, até o presente momento não obtive nenhuma outra solução satisfatória.

4.4.2 *Le crapaud*

Com 18 versos organizados em três quadras e uma estrofe de seis versos, a qual pode ser dividida em uma quadra seguida de um dístico que funcionaria como uma espécie de chave-de-ouro, *Le crapaud* é uma das mais extensas *Chantefables*. Excetuando-se o último dístico, poderíamos encontrar aí, dissimulados pela apresentação gráfica, hemistíquios compondo alexandrinos clássicos, para os quais Desnos possuía famigerado talento. A irregularidade métrica do dístico final parece apontar para uma adição tardia, o que é confirmado pela primeira versão do poema datilografada pelo poeta (fig.2, p. 137). A partir dos arquivos do poeta reunidos nos *Fonds Robert Desnos* na *Bibliothèque Jacques Doucet*¹¹⁷, podemos observar que é só na primeira prova de impressão dos poemas que aparece o dístico final. Essa sutil dissonância gerada pelo dístico adicionado posteriormente é captada por Wiener e traduzida musicalmente através de uma alteração melódica nos últimos dois versos. Quanto ao esquema rímico, exceto nesse último dístico, todas rimas são alternadas.

A temática desta canção é, de certa forma, similar à da *La tortue*, uma vez que temos uma contradição ou conflito expresso num lamento. No entanto, aqui a fala da personagem em cena não se dá em monólogo mas é determinada pelo diálogo com um interlocutor que se identifica com o narrador da canção, o que é representado na canção pelo uso da mesma voz principal tanto nos enunciados descritivos quanto

117 Disponíveis em: < <http://bljd.sorbonne.fr/ark:/naan/a011443614503x3ojBc> >; acesso em: 20 de junho de 2018.

nos momentos em que o interlocutor se dirige ao sapo. Esse diálogo revela, assim como em *La Tortue* um conflito do protagonista com a sua caracterização ora como *belo*, ora como *feio*. Aqui ouvimos no primeiro diálogo o interlocutor ou narrador chamar o sapo de “belo” (“jolie”), questionando-lhe o porquê da tristeza, ao que o sapo responde que está triste justamente por não ser “bonito” (“pas beau”). No segundo diálogo o interlocutor novamente interroga o sapo, desta vez qualificando-o como “feio” (“villain”) e, portanto, concordando com o que o sapo dissera anteriormente. Porém, desta vez o sapo afirma que canta prazerosamente (“a voix plaisante”) porque é “bonito” (“très beau”). Para além do aspecto musical de repetição com diferença, a partir do qual se estrutura o diálogo, chama atenção a incoerência do batráquio, a qual pode ser interpretada como se ele estivesse fazendo graça com seu interlocutor, contrariando-o por prazer e ao mesmo tempo concordando com o que ele disse anteriormente, reproduzindo um comportamento comum nas crianças quando tentam confrontar os adultos. Essa oposição de discursos é marcada pela aceleração da melodia na segunda estrofe, a qual antecipa a alegria do sapo, relativizando e ironizando-a ao fim do décimo sexto verso, onde Wiener e Les Quat’ Jeudis adicionam risadas graves.

No entanto, há que se notar que é quando o sapo está à beira do Rio Sena que ele diz estar feliz, lembrando que, apesar de na canção serem expressos pela mesma voz, não há como se ter certeza de que os sapos que cantam são os mesmos. Logo, uma vez que o Rio Marna fica nos arredores de Paris, numa área mais verde, enquanto o Sena corta a cidade ao meio, através dos breves diálogos notamos que o segundo sapo está feliz *por estar* em Paris e o primeiro, seja o mesmo ou não, provavelmente está triste *por não estar* em Paris. Além disso, a canção se encerra com a palavra “sirènes”, a qual pode tanto indicar “sereias” quanto “sirenes a vapor”. Ou seja, a canção revela uma lamento baseado não somente no conflito psicológico da personagem mas também numa tensão entre *campo* e *cidade*, tendendo para o segundo termo da equação. Ao interpretar as “sirènes” como apitos a vapor, Wiener reforça o caráter urbano e apollinariano da canção, em oposição a um certo lugar-comum segundo o qual o Marna representaria um *locus amoenus* bucólico. Isso também chama atenção para a diferença de percepção que o narrador tem do sapo campestre e do sapo urbano, percebendo o sapo como feio quando ele invade o

ambiente urbano e como belo somente quando ele está circunscrito a seu habitat natural, o que poderia se colocar como metáfora da relação do mundo dito “civilizado” para com o outro tido como “bárbaro”, questão que começava a ser discutida na época e a qual se dedicaram vários membros do grupo surrealista, como Pierre Mabille e Michel Leiris.

4.4.2.1 O sapo

Na primeira tradução de *Le crapaud* segui de perto as estruturas e imagens evocadas pelo texto de partida, efetuando para isso alguns deslocamentos de tônicas, marcados em verde no documento anexo. Embora o texto de partida utilize a segunda pessoa, cuja informalidade corresponderia à terceira do português brasileiro, preferi utilizar em português também a segunda pessoa, baseado-me no tom elevado e empostado da voz expressa na canção. Métrica e ritmicamente o uso da segunda pessoa não apresenta nenhuma vantagem em relação à terceira, uma vez que poderia ser utilizada a variante “cê”, a qual inclusive acentuaria ainda mais o efeito de oralidade dos versos.

A inclusão de “rio” antecedendo “Marna” é uma forma de não só atender aos padrões rítmicos e métricos da canção, mas também permitir uma comunicação mais clara e imediata com o ouvinte e uma maior efetividade, uma vez que o rio Marna é pouco conhecido entre os falantes de português. Apenas para manter o paralelismo da estrutura que o termo foi repetido também à frente de “Sena”, rio muito mais familiar ao público lusófono.

Apresento também uma segunda tradução ainda em processo e bastante provisória, a qual busca aproximar a canção do contexto de chegada, situando-a no Brasil e propondo outra relação campo-cidade.

4.4.3 Le coucou

Le coucou se divide em três tercetos, compostos por versos octossilábicos. Suas rimas são emparelhadas, sendo que poderíamos considerar os tercetos como

dísticos seguidos de um refrão epifórico, que a cada vez que é repetido sofre pequenas e gradativas alterações.

É interessante notar que há uma regularidade nos versos que abrem e encerram cada estrofe: os primeiros são anafóricos, alterando-se apenas o objeto do verbo (*mois d'avril/ mois de juin/ Saint Martin*); os últimos, como já dito, são epifóricos e sugerem uma espécie de gradação (*écoute/ j'écoute/ je n'écoute plus*).

Podemos observar que há uma tendência iâmbica na canção, com exceção do refrão que se encerra em espondeu. Ritmicamente, a canção segue um ritmo ternário, lembrando uma valsa. É interessante notar que, apesar de não mencionado na partitura, o tempo vai se acelerando e ficando mais marcado a cada estrofe. A inserção do cantar do cuco, repetido três vezes entre as estrofes e esganado após a última, além de reforçar a marcação e separação das estrofes, confere efeito de humor à canção.

Tanto no primeiro manuscrito, quanto na versão datilografada e até mesmo na primeira prova impressa das *Chantefables* (fig. 3, p. 138), há um quarta estrofe que compõe o poema e que dá voz ao cuco e sublinha a ambiguidade do termo, que pode tanto se referir ao relógio quanto ao pássaro. No entanto, muito provavelmente pelo seu caráter explicativo e sua irregularidade interna face às demais estrofes, Desnos eliminou-a da versão final, potencializando outras leituras possíveis do poema.

Como muitas das *Chantefables*, *Le coucou* admite duas leituras distintas. Uma que explora imagens surrealistas e gera um efeito de humor nonsense, aproximando-se das canções infantis populares; outra que se dá em chave política, onde praticamente todos signos evocados do poema tornam-se metáforas para a ocupação nazista, a começar pelo título. O “cuco”, além de ser um pássaro utilizado tradicionalmente para decorar relógios - e, por metonímia, designá-los - possui um comportamento peculiar: ele invade ninhos de outros pássaros e ali deposita seus ovos, dos quais os filhotes saem poucos dias antes que os do pássaro hospedeiro, lançando para fora do ninho os ovos legítimos do pássaro ludibriado. Este, por sua

vez, passa a alimentar os filhotes do cuco como se fossem seus. Ora, é fácil notar aí uma alusão à invasão do “ninho” francês pelos nazistas.

Essa metáfora é reforçada pelo conselho imperativo “ne te découvre pas d’un fil” (“não se descubra nem um só fio”), ou seja, aconselhando o interlocutor a se proteger. De fato, o poema continua alertando que o tempo é propício para os “beduínos”, povo folcloricamente tido como bárbaro e ameaçador – assim como o exército nazista. Entretanto, o poema se encerra de maneira esperançosa ao fazer referência a Saint-Martin, Santo que em 391 d.C. impediu pacificamente que os bárbaros germânicos invadissem Roma. Portanto, temos aí claramente um canto de reação e contra o invasores, porém num tom antibélico.

4.4.3.1 O cuco

Na tradução, procurou-se manter um esquema rímico e acentual correspondente ao texto ou canção de partida, com acentos tônicos nas 4ª e 8ª sílabas. Foram também utilizadas, assim como no texto de partida, palavras oxítonas em todos os fins de verso, excetuando-se o refrão, cuja tônica da palavra final, originalmente paroxítona, deve ser deslocada para se encaixar no ritmo, imitando o som do relógio cuco. Apesar de uma solução um pouco canhestra, além de legitimada por Low (2005), ela nos oferece um certo ganho em termos de humor, pois sublinha um obsceno “cu” cantante contido no significante “cuco”.

4.4.3.2 Chupim

Na segunda versão apresentada, procurando evidenciar o caráter político da canção, o “coucou” que intitula o poema e é o objeto do refrão foi substituído por “chupim”. Além da sua acentuação ser idêntica a do “coucou” francês e do “m” ao final de “chupim” possibilitar um alongamento interessante em termos melódicos, tornando a sílaba “pim” quase onomatopaica e icônica. Chupim é um pássaro brasileiro que possui um comportamento semelhante ao do cuco¹¹⁸ e, mais que isso,

118 Disponível em: < <http://www.sobreospassaros.com.br/chupim-o-passaro-oportunista/> >, Acesso em: 30 de maio de 2018.

é muito presente no linguajar popular, significando “marido sustentado pela mulher (esp. quando esta trabalha)” (AULETE, 2018) ou ainda aproveitador em sentido geral.

Um problema acarretado pelo uso do *chupim* é o fato de que seu canto é pouco conhecido e não possui tradicionalmente associação alguma com a passagem do tempo e mudança das estações. Contudo, pode-se pensar no canto deste pássaro relacionado ao assobiar do vagabundo, sendo que isso seria sugerido num segundo momento deste projeto, a partir da gravação da tradução, na qual seria adicionado este assobio assim como o canto do cuco foi adicionado por Wiener à canção.

Apoiando-se na imprecisão do senso-comum e, principalmente, na sonoridade do vocábulo, os "beduínos" foram substituídos por "mouros", termo que pode remeter ao sobrenome do polêmico juiz Sérgio Moro, responsável pela prisão do ex-presidente Lula e tomado como um dos símbolos da nova direita brasileira. Se no original a imagem contida neste verso poderia ser lida como uma metáfora aos nazistas que então ameaçavam a França, na versão aqui proposta, guardadas as devidas proporções e jamais objetivando uma equivalência, faz-se referência aos protagonistas de manobras políticas que, para uma considerável parcela da população, ameaçam o estado democrático de direito brasileiro.

4.4.4 La girafe

Nesta canção podemos observar o que Chabanne aponta como a “disseminação do título na rede lexical através da rima”¹¹⁹. Ou seja, a sonoridade de *girafe* vai se metamorfoseando e assume formas diversas até, no fim da canção, retornar a sua forma original. Essas metamorfoses são compreendidas em versos octossílabos, estruturados em quadras com rimas alternadas, esquema muito característico da canção popular. A organização dos versos nas estrofes, com o estribilho entremeando-se nos versos da quadra, parece também ecoar algo da tradição

119 “dissémination du mot-titre dans le réseau lexical à la rime (girafe/ girouette/ alouette/ ciel/ hirondelle/ pirouette/ paraphes)” (CHABANNE, 1996, p. 91)

popular, remetendo à lírica medieval galego-portuguesa das cantigas de amigo, cuja organização é semelhante.

Figuram na canção três personagens: “la girafe” (“girafa”), “la girouette” (“catavento”), “l’hirondelle” (“andorinha”) e “l’alouette” (“cotovia”). Esses personagens são aproximados por estarem semanticamente relacionados aos céus, o que é reforçado pelos ventos que sopram de todos os lados no estribilho, ventania que parece colocar em movimento não só o catavento e os pássaros mas o próprio poema.

Dentre os movimentos apresentados pelo poema, observamos a andorinha que no verão faz piruetas sobre o catavento e no inverno rabisca parágrafos em torno da girafa. Não estaria aqui Desnos fazendo referência a si mesmo, escrevendo e inscrevendo obstinadamente suas canções saltitantes sob a ameaça nazista em torno de um enigmático obelisco representado ora pelo familiar catavento, ora pela excêntrica e estrangeira girafa, que, apesar do seu tamanho, são alcançáveis pelo pequeno pássaro?

4.4.4.1 A girafa

Na tradução aqui apresentada, ainda em processo, procurei corresponder de maneira próxima à estrutura métrica e rímica da canção francesa, promovendo para isso alguns deslocamentos acentuais. Além disso, dado seu caráter simbólico, mantive os mesmos animais como personagens. O uso de “grimpa” como correspondente de “girouette” apresenta um ganho pois, apesar de ser uma palavra razoavelmente rara, ao mesmo tempo que se refere à lâmina do catavento também pode significar “parte mais alta de um árvore” (AULETE, 2018) e evita a confusão entre o cata-vento usado em arquitetura e o brinquedo infantil.

4.4.5 *Le lama*

Embora composto por hexassílabos, desconsiderando-se a organização gráfica do poema, poderíamos encontrar em *Le lama*, como já podemos observar em poemas

anteriores, versos alexandrinos com cesura após a sexta sílaba. A canção apresenta um esquema rímico irregular, iniciando com três rimas emparelhadas e posteriormente adotando o esquema de rimas cruzadas. A estrofe de onze versos (em francês, *onzain*) é rara na poesia francesa, porém é encontrada em outras *Chantefables* (*Le tamanoir*, *Le dromadaire*).

Esta canção se assemelha a *Le pélican*, apresentando uma corrente familiar de lhamas que se estende ao infinito, porém aqui não ameaçada pelo ordinário omelete mas pelo lendário lobisomem. Ou seja, temos aí, como em *Le pélican*, um clima de ameaça implícito, que pode ser associado às histórias de terror fantasiosas ou à história de terror real que se desenrolava na época, quando os lobisomens vestiam uniformes e marchavam pelas ruas de Paris. Além disso, novamente Desnos vai buscar o maravilhoso em terras distantes, certamente optando pelo Peru e suas lhamas em decorrência da paronomásia entre *lama* e *Lima*.

Fazendo referência ao sétimo verso e iconizando o *mise en abyme* de lhamas sugerido pelo primeiro dístico e pela enumeração de outros ruminantes pertencentes à mesma família, Wiener ecoa na voz dos Quat' Jeudis o termo *lama*, repetindo-o quatro vezes. Cria-se assim uma atmosfera sonora que, ao mesmo tempo que sugere os vales peruanos, acompanhada pelos acordes esparsos do piano gera um clima de tensão e mistério. O número de vezes que a palavra *lama* é repetida certamente não foi escolhido ao acaso, uma vez que as quatro repetições do dissílabo fazem com que tanto o primeiro quanto o segundo verso passem a contar com doze sílabas métricas, de modo que se fossem escritos seriam notados como alexandrinos, para os quais o poema parecia indicar antes mesmo de ser musicado.

Nos manuscritos de Desnos podemos encontrar uma primeira versão do poema em que o poeta parece tentar outras formas de jogo verbal (fig.6, p. 141), não evidenciando o trocadilho e nomeando, provavelmente de modo proposital, erroneamente a capital do Peru como Quito, o que em francês gerar uma rima aproximada (*Peroul/Quito*). Além disso, podemos notar que inicialmente o poema deveria se organizar de modo semelhante à versão final de *Le coucou*, em três tercetos. Contudo, apesar das hesitações do poeta, já na primeira versão

datilografada o poema se apresenta exatamente como viria a ser publicado e musicado.

4.4.5.1 A lhama

Nesta tradução, diante das dificuldades rítmicas e rímicadas do dístico que abre a canção, optei por transformar o “pai da lhama” “père lama” (“pai”) por “mamãe da lhama” e alterar a posição dos patronímicos. Também foi necessário alterar o grau de parentesco entre a lhama e o guanaco e a vicunha por conta das mesmas exigências. Nesse caso, não acredito que tenha havido perda pois o texto de partida parece apenas como objetivo sublinhar metafóricamente a semelhança entre os animais, todos pertencentes à família *Camelidae*. Mais adiante, “loup-garou” tornou-se fera, perdendo o aspecto legendário do “lobisomem” evocado pelo texto de partida, mas ganhando uma aliteração em “f” (fera/fugir).

4.4.6 Le martin-pêcheur

Estruturalmente, *Le martin-pêcheur* se assemelha muito à *Le blaireau*. Ambas as canções são divididas em três quadras cujas rimas são entrelaçadas. No entanto, diferentemente de *Le blaireau*, os versos de *Le martin-pêcheur* são heptassílabos, metro não muito comum nas *Chantefables*. A acentuação secundária observada na canção é regular, sempre recaindo na terceira sílaba. Musicalmente, as duas primeiras quadras compartilham do mesmo ritmo e melodia, como costuma ocorrer nas estrofes de uma canção pop. A quadra final, por sua vez, é enunciada quase como um recitativo, seguindo a mesma acentuação das demais, mas obedecendo um ritmo mais lento e menos marcado e com algumas notas que tornam a melodia mais lírica e melancólica.

Tudo indica que os trocadilho entre os quase homófonos *martin* (martim) e *matin* (manhã) e os homófonos *pêcheur* (pescador) e *pecheur* (pecador) são os germens da canção. Descrevendo a rotina de um martim-pescador, o qual remete ao Santo Martim citado em *Le coucou* e a São Pedro, o pecador¹²⁰, a canção faz um elogio a

120 “Quando Simão Pedro viu isso, prostrou-se aos pés de Jesus e disse: ‘Afasta-te de mim, Senhor, porque sou um homem pecador!’” (Lucas, 5:8), disponível em: < <https://www.bibliaonline.com.br/nvi/lc/5> >; acesso em 21 de janeiro de 2018.

um hedonismo parcimonioso e comedido, que poderia comparar-se ao modo de vida epicurista. Inclusive a recusa do vinho em prol da água - a qual poderia explicar o porquê de o martim-pescador acordar cedo e de bom-humor, ou seja, sem ressaca - pode ser lida como uma recusa ao hedonismo dionisíaco e exagerado. Se nos reportarmos à atmosfera de desregramento e excesso na qual se encontravam imersos muitos dos poetas de vanguarda da França da primeira metade do século, à qual jovens talentosos como Roger Gilbert-Lecomte, René Daumal e Jaques Vache acabaram sucumbindo, esta canção configura-se como uma negação a estes valores e apresenta-se como uma espécie de “arte de viver” - ou, utilizando a terminologia de Schopenhauer, como *eudemonologia* (apud PAES, 1962, p.7) -, conservadora em termos gerais, mas subversiva em seu entorno mais imediato. Inclusive, não podemos esquecer que o romance de Desnos *Le vin est tiré...* é praticamente todo ele dedicado ao tema da degradação pelo vício¹²¹. É como se pudéssemos ouvir no corpo de Raoul Crucet a voz o do próprio Desnos renascendo vigorosa no recitativo que encerra a canção para pregar seu credo. Porém não renascendo como um santo salvador, mas sim como um humilde pecador, fênix que almeja ser nada mais que martim-pescador.

4.4.6.1 O martim-pescador

Em *O martim-pescador* podemos notar a importância da vocalização para a concretização de algumas especificidades das traduções aqui apresentadas. Pois, embora graficamente “martim” não rime com “cedinho”, uma articulação “amineirada” (i.e. “cedim”) é capaz de fazê-las rimarem. Além disso, podemos notar na tradução uma leve cor local ao traduzir “juncos” (“joncs”) por “sarandis”, tipo de arbusto euforbiáceo que costuma crescer à margem de rios e lagoas ou ainda, segundo o Aulete (2018), “terra estéril” e “ilha pedregosa”.

4.4.7 Le lézard

O poema a partir do qual é composta a canção *Le lézard* apresenta uma forma bastante regular. Organizado em três quadras compostas por versos de cinco

¹²¹ “Il est impossible de mener une activité sociale en prenant des stupéfiants. Mais rares sont ceux que ce tournoi ne conduit pas a des catastrophes” (DESNOS, 1999, p.1083)

sílabas (em português, redondilhas menores), podemos observar tanto na primeira quanto na segunda quadra o uso de anáfora e a repetição de uma mesma estrutura sintática. Na primeira quadra temos uma sequência de locuções adjetivas, sempre estruturadas da mesma maneira (subt. + prep. + subst.). Na quadra que se segue, o narrador usa a segunda pessoa para se dirigir diretamente ao réptil, mostrando informalidade e novamente obedecendo a uma mesma estrutura sintática (pron. + verbo + compl.) ao longo de toda quadra, a qual que só varia no verso nove, composto pela repetição do pronome e dois versos sem complemento. Contudo, nesta quadra há uma ambiguidade: ao mesmo tempo que o narrador pode estar se referindo à lagartixa que acabou de descrever, ele pode estar se dirigindo ao ouvinte, o que tornaria a canção ainda mais lúdica, convidando-o a entrar na brincadeira e tornar-se uma lagartixa tangureira. Na última quadra, voltamos à uma descrição semelhante a inicial, porém sem a repetição sintática ao longo dos versos. No primeiro e segundo versos da quadra, Desnos consegue obter uma metáfora sem a utilização de qualquer partícula e transforma o lagarto em pedras preciosas apenas por meio da justaposição de substantivos, como se estivesse pintando um quadro pontilhista, o qual alcança determinados tons não pela misturas das tintas na paleta mas pela sua justaposição da tela.

E não é por acaso que recorro à metáfora pictórica: o verso que encerra o poema esconde uma referência às artes plásticas. *Lézard d'agrément* é homófono de *les arts d'agrément*, termo utilizado para se referir às artes decorativas (artes plásticas) e de entretenimento (dança, música, etc), o que parece inclusive ser expresso pela melodia suave e de andamento moderado. A partir daí, podemos retornar ao início da letra e reler a primeira quadra como uma lista de expressões artísticas que se utilizam dos mais diversos suportes, como rochas (pinturas rupestres?), muros (afrescos?), plantações (*ready-made* formado pelos desenhos na terra arada?) e sinos (arte sacra?). Para além disso, a rede semântica que poema estabelece também é muito coesa. Podemos observar que tanto os rochedos (*rochers*) quanto as muralhas (*murailles*) são ecoados pelas pedras preciosas da última quadra, assim como as plantações (*semailles*) frutificam em rainha-cláudia (*reine-claude*), uma espécie de ameixa cujo nome monárquico também se relaciona às muralhas citadas no primeiro verso, normalmente associadas à reinos e impérios (e

imperialismos). Nesse sentido, há que se notar o caráter subversivo do pequeno réptil ou das artes menores e “agradáveis” que, dançando e mostrando a língua, contaminam e subvertem os signos mais pétreos e autoritários, como os muros erguidos pelos impérios, os sinos soados pelas igrejas e os campos arados pelos trabalhadores. Reforçando essa leitura, podemos encontrar nas Bíblias de Semeur, Louis-Segond, Darby e Ostervald, em *Proverbes 30:28*¹²², com pequenas variações, o seguinte provérbio: “Le lézard saisit avec les mains, Et se trouve dans les palais des rois”¹²³.

4.4.7.1 O lagarto

Na primeira tradução optei por não me concentrar nessa leitura a partir do trocadilho *lézard/lles arts*. Em lugar disso, busquei evocar imagens semanticamente próximas àquelas utilizadas por Desnos e manter o ar de leveza expresso pela melodia.

Para tanto, transformei a “lagartixa” em “lagarto”, tanto por motivos métricos quanto pelo fato de que nossas lagartixas não são verdes. Na segunda quadra abdiquei da anáfora para obter um maior efeito de oralidade e proximidade com o receptor ou ouvinte. Acredito que o uso do pronome oblíquo “mim” (“tu pisca pra mim”) como do advérbio de modo “assim” (“tu mexe o rabo assim”) contribuem para isso, uma vez que ambos acentuam as possibilidades de *incorporação* dos versos, sendo que o intérprete é convidado a romper a quarta parede e se dirigir diretamente ao público e emular os movimentos do lagarto.

Para dar conta do metro e das rimas da quarta quadra escolhi substituir as cores azul e violeta por vermelho, que qualifica, como as outras cores no texto de partida, uma pedra preciosa e uma espécie de ameixa. Quanto ao trocadilho que encerra a canção, optei por apenas manter o efeito de leveza expresso pela melodia e pelo termo “les arts d’agrément”, ao realizar o trocadilho “lagarto feliz/ lagar-tô feliz”,

122 Disponível em: < <https://www.enseignemmoi.com/bible/proverbes-30-28-LSG.html#28> >, acesso em: 19 de março de 2018.

123 No Westminster Leningrad Codex, o provérbio aparece como מְמִית בְּיָדֶיהָ תִּתְפֹּש׵ אִלֵּיָּהּ בְּהִיכְלִי מֶלֶךְ: פּ, sendo que מְמִית (śemāmīyth) segundo o dicionário Brown-Driver-Brigg's significa “a kind of lizard”. A King-James, por sua vez, traduz o termo como *spider* (“The spider taketh hold with her hands, and is in kings’ palaces”). Nas traduções brasileiras, o termo é traduzido como geco, lagartixa, e aranha (curiosamente, a King-James Atualizada utiliza o termo *lagartixa* no lugar de *spider*).

novamente buscando fundir lagarto e intérprete, corporificando e presentificando a canção. Outra opção aventada posteriormente seria utilizar “lagarto chique”, como alteração da posição da tônica, de modo a aproximar-se da semântica de frivolidade expressa por “art d’agrément”, também apontando para “tô chique”.

4.4.7.2 Kobra

Na segunda tradução, proponho uma versão que toma como ponto de partida o trocadilho homofônico *Lézard d’agrément/les arts d’agrément*. A solução encontrada para corresponder a homofonia do verso foi a substituição da lagartixa (*Lézard*) pela cobra. Grafada com “K”, obtém-se uma ambiguidade entre o réptil cobra e o artista Eduardo Kobra, grafiteiro e muralista brasileiro reconhecido internacionalmente. Além de utilizar os muros como suporte para sua arte, o grafite e muralismo praticados por Kobra são considerados por muitos, inclusive por dirigentes políticos, como arte “menor”, o que o coloca diretamente em diálogo com a canção de Desnos e Wiener.

Partindo dessas relações, procurou-se criar jogos verbais que apontem tanto para os signos evocados na canção de partida quanto para o seu contexto de chegada. Algumas destas soluções estão no ambíguo uso de Sé como conotativo da Igreja em sentido geral quanto à Catedral paulista, e no uso do termo grafite tanto como denotativo da arte praticada Kobra quanto da cor cinza, que faz referência ao documentário “Cidade cinza” (2013), de Marcelo Mesquita e Guilherme Valiengo, o qual discute a lei de combate à poluição visual instituída pelo governo Kassab em 2008. Lembrando que no início de 2017 o recém-eleito governador de São Paulo João Dória lançou um programa semelhante intitulado “Cidade linda”, cujo título inclusive parece dialogar como título do documentário, o tema ainda é bastante atual e acredito que a tradução da canção de Desnos e Wiener e a reelaboração de seu maquinário a partir do contexto brasileiro possui um grande potencial para discutir o tema e criar relações atuais como o público brasileiro.

4.4.8 Le blaireau

Composta em versos de apenas cinco sílabas, um dos mais breves utilizado nas *Chantefables*, *Le blaireau* é uma canção bastante sintética, dotada de uma estrutura regular e simétrica. O poema que serve de base à canção divide-se em três quadras, as quais seguem um esquema de rimas alternadas. Podemos observar nesse poema uma grande austeridade lexical, não no sentido de elevação, mas de economia, já que Desnos se vale de apenas sete substantivos para compô-lo. Musicalmente, a melodia em tom maior evoca uma atmosfera bastante leve e bem-humorada se comparada às canções imediatamente anteriores, refletindo a situação cômica narrada pela letra. Wiener e os Quat Jeudis inspiram-se na imagem do barbear-se e, ecoando o *Barbeiro de Sevilha*, compõem a canção como uma espécie de ária. Isso é representado principalmente, não pelo seguimento à risca das convenções do gênero mas pela voz principal das primeiras duas estrofes, que entoia a canção com trejeitos de canto lírico. Na última estrofe, a voz principal se altera e torna-se mais aguda e desafinada, iconizando o texugo e anunciando claramente que o narrador do texto então é outro.

Em termos de conteúdo, a canção nos apresenta um narrador que deseja utilizar um texugo para fazer a barba, mas este se recusa a servir de pincel de barba e oferece, em seu lugar, uma ervilha. Graças ao absurdo dessa situação - que, segundo Thounevel (2013), aponta para o racionamento dos tempos de guerra, insinuando que o narrador *tem que* usar um texugo no lugar de um pincel de barba - Desnos consegue já na primeira estrofe um acentuado efeito de humor. Além disso, é notável o modo como Desnos obtém rimas completas espalhando grãos de ruibarbo e ervilhas pela barba do narrador, que por sua vez torna muito mais icônica. Daí que a repetição dos versos "Graine de rhubarbe/ Graine de poireau", e mesmo dos substantivos "rhubarbe/poireau", não se dá por acaso, uma vez que iconiza a bagunça em que se encontra a barba do narrador, repleta de grãos e restos de comida. Inclusive, nesse sentido, o "poireau" que aparece na última estrofe poderia se diferenciar do "graine de poireau" das anteriores. Uma vez que o texugo que enuncia o verso poderia estar se referindo à vagem que contém as ervilhas,

semelhante por sua forma à uma navalha e cujo uso para barbear-se seria tão absurdo quanto o uso do texugo como pincel.

4.4.8.1 O texugo

Dado o caráter extremamente sintético da canção, a tradução exigiu algumas manobras para adequar-se ao ritmo e não perder os principais aspectos semânticos da canção de partida. Nesse sentido, se deu a substituição das ervilhas (“poireau”) foram substituídas por feijão. Embora o ruibarbo seja bastante estranho à dieta brasileira, o termo foi mantido devido às suas qualidades sonoras e à proximidade com “barba”. Denominar o texugo de “texugo-chorão” foi também um forma de respeitar a métrica e o ritmo do poema original, permitindo no sexto verso chamar o texugo apenas pelo seu apelido oxítono. Como o uso de “semente” para “graine” comprometeria tanto o ritmo quanto a métrica da canção, pensou-se em “ramo”. No entanto optou-se por “resto”, acentuando o caos em que se encontra a barba.

4.4.9 *Le brochet*

Le brochet se inicia com um dístico metricamente irregular, composto por um verso de três e outro de quatro sílabas métricas. Após isso, nos seis versos seguintes, a canção torna-se metricamente regular, apresentado versos pentassilábicos. Essa regularidade métrica é novamente quebrada no segunda estrofe, que abre com um verso de três sílabas. O esquema rímico também é irregular, apresentando rimas alternadas na primeira metade e emparelhadas na segunda. Na canção, estas rimas funcionam mais como rimas internas do que como rimas de fim de verso, uma vez que, pela sua brevidade, alguns versos do poema escrito são entoados como se fossem um só, não obedecendo à pausa indicada no papel pelo fim do verso e soando para o ouvinte como heptassílabos, no caso dos dois primeiros versos, ou decassílabos, do terceiro ao oitavo verso.

Musicalmente, para adequar a letra metricamente irregular à melodia, Wiener e os Quat’ Jeudis realizam pausas e alongamentos, como no caso da sílaba final do segundo verso (“fait des projets”). A divisão estrófica, por sua vez, é representada

musicalmente pelo alongamento da sílaba final do oitavo verso, seguida de pausa. Melodicamente, o piano e as vozes de fundo na primeira metade da canção são responsáveis pela criação de uma atmosfera lúgubre, a qual associa-se aos potenciais sentidos veiculados pela letra.

O lúcio (em francês *brochet*) é um peixe conhecido por sua agilidade e apetite voraz, ocupando um lugar privilegiado na cadeia alimentar com uma dieta que compreende peixes, pequenos mamíferos e pássaros de hábito semiaquático¹²⁴. Diante da agilidade desse peixe, parece despropositado o andamento da canção de Wiener. No entanto, ao pensarmos na voracidade do animal, poderíamos deduzir que o lúcio representado na canção, em consequência dos seus hábitos glutões, é bem fornido e rotundo, de modo o que justifica o andamento grave e vagaroso da melodia. A sede de “conhecer” países remotos e distantes mencionada na canção relaciona-se diretamente à voracidade do peixe, capaz de sair da água para caçar sua presas, o que é iconizado na música pela simulação dos ruídos úmidos do peixe se debatendo fora d’água. Porém, o último verso da canção nos oferece outra perspectiva acerca dessa voracidade. O verso final “Brochet de fortune”, além de significar “barato”, “de araque”, aponta claramente para a expressão “soldier of fortune”, como são conhecidos mercenários que lutam por dinheiro¹²⁵. Logo, Desnos compara à voracidade e “crueldade”, sob um ponto-de-vista humano, do lúcio à ambição e ganância dos “soldados da fortuna”, que usavam de sua “liberdade” para ameaçar a liberdade de povos distantes. As localidades evocadas, além do seu valor sonoro, também podem então fazer referência a regiões que foram palco de conflitos e invasões. Nesse sentido, poderíamos relacionar alegórica ou metonicamente a Guerra Sino-Japonesa, iniciada em 1937, e a Guerra do Pacífico, iniciada em 1942, ao rio Yang-tsé-kiang; e a Guerra da Birmânia, iniciada em 1942, ao Ganges; e o Tibre aos conflitos na Itália a partir de 1943. A ambição dos mercenários é ironizada e acusada pela canção quando, na segunda estrofe, o narrador se dirige ao lúcio e o questiona se ele não vai “ver a lua” (“et la lune/ irais-tu voir la lune?”), cuja reiteração se justifica como forma de emular oralidade e fechar o decassílabo dissimulado. A

124 Mais informações disponíveis em: < <https://www.youtube.com/watch?v=z-aweXLYwrA> >; acesso em: 22 de maio de 2018.

125 A proximidade fônica entre “brochet” e “british” somada às referências ao oriente podem fazer também referência ao *Gurkhas*, unidade nepalesa do exército britânico considerada por muito tempo como “mercenária”.

suposta viagem do lúcio à lua é sutilmente iconizada pela melodia que se torna mais aguda exatamente na primeira sílaba de “lune”, em ambas as vezes que a palavra é pronunciada. Lembrando também que “lune” pode ser usada como gíria para “bunda”, como veremos novamente mais adiante em *Les vers luisant*.

4.4.9.1 O lúcio

Novamente, assim como em *Le blaireau*, a brevidade dos versos da canção apresenta um desafio. Para cumprir às exigências rítmicas, ritmicas e métricas, foi necessária a utilização de recursos flexibilizadores como o hipérbato nos dois primeiros versos e o deslocamento da tônica no quarto verso. Também no verso final, diante da dificuldade de traduzir todas as nuances de “brochet de fortune”, optou-se por mantê-lo como “mercenário”, substituindo “lua” por “espaço” para manter o esquema rímico.

4.4.9.2 O papa-terra

Nesta tradução, ainda bastante provisória, optou-se por substituir o lúcio pelo *papa-terra*, peixe presente na fauna brasileira e que, apesar de não ter hábitos alimentares tão vorazes quanto os do lúcio, tem um nome que sugere ambiguidades. Como nas demais bitraduções, optou-se aqui por traduzir a crítica contida na canção de partida e relacioná-la ao contexto de chegada.

4.4.10 Le papillon

Le papillon é simetricamente dividida em duas estrofes de seis versos octossilábicos cada, sendo que a segunda metade da primeira estrofe, de estrutura sintática anafórica, repete-se na segunda estrofe com a ordem dos versos invertida. Quanto ao esquema rímico, temos nos primeiros três versos de ambas as estrofes as mesmas rimas totais (em [ijõ]), variando apenas sua ordem, observando-se apenas assonâncias nos demais versos. Logo, a letra parece basear-se no jogo permutacional do fim dos versos. Na canção, a divisão estrófica é bem marcada pela

alteração do compasso (de 2/4 para 3/4) e da dicção da voz principal no início da segunda estrofe, que se torna mais melancólica, acompanhada pelas vozes de fundo que ao longo do sétimo verso deixam de cantar em uníssono com a voz principal e passam a marcar o compasso como uma espécie de lamento. Este clima melancólico coincide com o momento em que o narrador convida seu interlocutor a "lamentar" ("plaignez") o povo de Châtillon. Entretanto, no terceto final o ritmo 2/4, evocando uma polka, é retomado, seguindo até o fim da canção.

"Châtillon", que já foi usado como diminutivo de castelo, hoje é utilizado como prefixo na denominação de diversas comunas francesas, surgindo como uma espécie de resquício feudal. Partindo desta palavra, Desnos se vale da sua semelhança sonora com *papillon* e cria uma narrativa absurda em que uma nuvem de borboletas invade a ou as cidades para devorar sua comida. Graças à sinédoque, a *Châtillon* onde chegam as borboletas no segundo verso e cuja população o narrador pede que lamentemos no sétimo verso, pode ser qualquer uma das três cidades citadas, ou ainda outra que não figura na lista, ampliando o alcance e efetividade da canção.

Ao tornar as inofensivas e belas borboletas impiedosas devoradoras de sopa, além de criar uma imagem fantástica e insólita em si, tanto pela quantidade de borboletas quanto pelo fato de elas estarem tomando sopa, Desnos inverte o clichê e sugere que até mesmo o mais belo e inofensivo animal pode assumir papel de vilão. Levando em consideração o contexto da época, essa imagem parece se referir claramente aos batalhões famintos que chegavam às pequenas cidades francesas em busca de comida e abrigo. No entanto, é interessante notar a ambiguidade gerada pelos versos oito e nove: a partir de sua enunciação não podemos saber se o povo de Châtillon não pode mais ver sua sopa porque ela está sendo devorada pelos borboletas, ou se ele não tem mais olhos para a sopa pois está fascinado pelos milhões de borboletas. Essa imagem poderia estar indicando também a parcela colaboracionista da população francesa, fascinada diante do poder e pompa nazista.

4.4.10.1 A borboleta

Na tradução desta canção, procurei manter o efeito de coloquialidade utilizando expressões como “que dó”, “ó só” e o diminutivo “caldinho”, as quais ainda contribuem para a manutenção do ritmo e prosódia do texto de partida. Quanto aos topônimos, alterei apenas o “sur” por “no”, eliminando os hífen e transformando o nome próprio numa sentença. Como forma de compensar a perda da polissemia no verso “Ils n’ont plus d’yeux dans leurs bouillon”, proponho a polissemia gerada pela oração “caldo bom/ com borboletas”, sendo que fica indeterminado se as borboletas foram responsáveis pelo sumiço do caldo ou sumiram juntamente com ele, afogadas em seu conteúdo.

4.4.11 La baleine

La baleine é composta de doze heptassílabos e, apesar de organizada graficamente em uma só estrofe, os pares de rimas emparelhadas sugerem a divisão em dísticos. No entanto, ao ouvir a canção, poderíamos organizá-la em três quadras, sendo a quadra central uma espécie de *intermezzo* ou interlúdio, já que segue uma melodia distinta das demais.

Abrindo-se melancolicamente em modo menor, a melodia obedece à letra, que sugere que tenhamos pena da baleia que luta para alimentar seus filhotes. No entanto, esse clima melancólico é quebrado quando a letra afirma que a baleia constrói seu ninho. Assim como a baleia, que reage diante das atribulações da vida, o canto também reage, elevando-se. Na sequência, no entanto, voltamos ao fundo do oceano e retornamos à melodia e melancolia iniciais. Ao final, no décimo primeiro verso, podemos observar a iconização metonímica dos “paquebots” através do alongamento da última vogal do verso, que lembra o apito de um barco a vapor.

Como mencionado anteriormente, a canção parece comparar a situação da baleia, que tem que nadar prendendo a respiração, à das mães de classes mais baixas, que enfrentam diversas dificuldades para criar seus filhos e conseguir um leite *sem garantia* (“sans garantie”). Esta caracterização do leite apresentada no quarto verso faz referência a “sans garantie du gouvernement”, menção legal francesa que perdurou até 1968 e livrava o governo de qualquer responsabilidade sobre a

qualidade de um produto que contivesse esse selo, revelando, portanto, a qualidade inferior do leite oferecido pela mãe baleia aos seus filhotes. Ainda no quarto verso temos a ocorrência de uma homofonia que aponta tanto para *lait froid* (leite frio) quanto para *l'effroi* (medo, pavor). Isso poderia remeter às canções de ninar e de acalanto, às quais muitas vezes se caracterizam pela tensão entre uma melodia tranquilizadora e uma letra aterrorizante¹²⁶. No verso seguinte há mais uma homofonia entre “*pétit appétit*” que, do como está grafado, indica literalmente “pequeno apetite” ou, metaforicamente, “sem ambição”. Porém, ao ser cantada, a frase pode ser entendida como “*petit à petit*”, ou seja, pouco a pouco, vagarosamente. Neste trocadilho temos, além da homofonia, uma espécie de rima entre significados, uma vez que ambos os significados possíveis apontam para um mesmo campo semântico. Ao fim do poema, reforçando a metáfora da baleia como mãe pobre, poderíamos encarar os navios como metáfora para os carros que transitam deixando suas marcas sobre uma ponte, sob a qual dorme uma mãe com seus filhos.

4.4.11.1 A baleia

Um dos desafios que se apresenta nesta canção é o já citado trocadilho contido em “*de lait froid sans garantie*”. Estudou-se a possibilidade de tentar dar conta da polissemia com o verso “leite morno carente”, que pode tanto apontar para um leite morno e barato, carente de minerais e vitaminas.; ou ainda, segmentado graficamente de outra forma, para “Lei, temor no carente”, recuperando o “medo” (“*effroi*”) do texto de partida e ainda sublinhando a dubiedade da *Lei*, criada a princípio para defender o povo mas muitas vezes utilizada contra ele. No entanto, como não foi encontrada uma solução adequada para dar conta da rima contida no dístico, optei pelo verso “E só tem pra amamentar/Leite ruim, sem desnatar”, que descarta o trocadilho e privilegia o ritmo e a semântica do *escrito*.

Como já mencionado anteriormente em nota, nesta tradução podemos notar uma mudança de posição gerando efeito positivo no verso “Que nos mares navegam” (“*Qui naviguent sur le flots*”). Enquanto no texto de partida as “ondas” (“*flots*”) que encerram o verso são iconizadas na oscilação do canto, a posição sintática de

126 Mais informações em: JORGES (1988).

“navegam” na tradução acentua a imagem do barco se afastando e sumindo no fim da canção, ainda iconizado o apito do barco através do fonema nasal que encerra o verso.

4.4.12 Le dromadaire

Le dromadaire é composta por onze octossílabos organizados em duas estrofes, uma de seis e outra de quatro versos. Tanto na primeira quanto na segunda observamos rimas emparelhadas, sendo esta última monorrímica, utilizando a mesma rima do último par da estrofe anterior ([ɛʁ]). A primeira estrofe é constituída por uma série de repetições, dentre elas podemos observar a mesma estrutura sintática em todos os versos pares, variando somente o número e objeto do verbo. Nos dois primeiros versos ímpares, também observamos a repetição da mesma estrutura, que varia no quinto verso mas mantém o objeto do verbo na mesma posição. Assim como em *L'hippocampe*, nota-se que a repetição das estruturas sintáticas é preterida na segunda estrofe, que se aproxima de um maior efeito de oralidade.

Musicalmente, Wiener utiliza um acorde com nona para criar um efeito de mistério na canção, que não se resolve até seu fim. A composição de Wiener representa o trotar monótono e hipnótico dos camelos no deserto, evocando com a dissonância do acorde um clima oriental. A performance dos Quat' Jeudis contribui para o efeito de mistério, modulado nos primeiros versos como se estivessem cantando um segredo. Também cumpre sublinhar que a composição *flexibiliza* a organização proposta pelo poema e a partir do oitavo verso se afasta da divisão gráfica dos versos e não realiza a pausa ao fim do verso, como vinha fazendo até então.

Le dromadaire estabelece uma clara relação intertextual com *Histoire d'un Chameau*, do próprio Desnos (1999, p. 983), e com o poema homônimo de Apollinaire¹²⁷. Ambos, por sua vez, dialogam com a *Historia del Infante D. Pedro de Portugal en la que se refiere lo que le sucedió en el viage que hizo cuando anduvo las siete partes del mundo*, que, como o título muito bem explica, relata as aventuras

127 “Com os seus quatro dromedários/ Senhor Pedro D'Alfaroubeira/ Mirou o mundo, desceu ladeira./ Seria meu este ideário/ Se eu tivesse tais dromedários” (trad. de Álvaro Faleiros) (APOLLINAIRE, 1997, p. 45)

do infante D. Pedro em sua viagens rumo ao oriente e ao desconhecido, "para cujo viaje tomamos quatro Dromedarios" (SANTO ESTEVÃO, 1815). Não tive acesso a dados biográficos que pudessem confirmar se Desnos teve acesso a obra, contudo, dado sua proximidade com Alejo Carpentier, é muito provável que o poeta possuísse um acentuado interesse pela literatura hispânica.

Jean de Paris faz referência tanto ao romance anônimo *Jehan de Paris*, editado em fins do século XV, quanto ao filósofo e teólogo dominicano Jean de Paris, falecido no início do século XIV em Bordeaux. Quanto à Jean de Bordeaux, o nome pode ser relacionado à *Gare de Bordeaux-Saint-Jean*, localizada na mesma cidade em que faleceu Jean de Paris. Há ainda a possibilidade do nome fazer referência a João, bispo de Bordéus, padre durante a Revolução Francesa e depois partindo para a América do Norte, onde viria a exercer a função de bispo na cidade Boston¹²⁸. Jean de Madère parece não fazer alusão a nenhuma figura história e, ao que tudo indica, não passa de uma tradução direta do nome do município português de São João da Madeira, configurando como um trocadilho com *dromadaire* graças a proximidade fonética ([də madɛʁ]/[dʁɔmadɛʁ]). Robert Macaire, por sua vez, era um personagem muito comum no imaginário popular francês da época. De acordo com a enciclopédia Larousse, o personagem, popularizado graças aos desenhos de Daumier, tem origem na peça de Benjamin Antier *L'auberge des Adrets* e é um tipo de "bandido fanfarrão". Como lembra Thounevel, no poema *Aux sans cou* Desnos se identifica com o personagem¹²⁹. Inclusive, pude localizar um edição de *Corps et Biens* à venda em cuja dedicatória Desnos assina como "Robert Macaire" (fig. 9, p. 144).

O poema pode portanto ser lido numa chave autobiográfica, uma vez que Robert Macaire viaja, na companhia do fantasioso Jean de Madère e do então falecido Apollinaire, "bem longe daqui" ("bien loin d'ici"). Isso apontaria tanto para o fascínio de Desnos pelo exótico e desconhecido, quanto para um escapismo ou alívio via poesia diante do terror assolava a França.

128 Disponível em: < https://fr.wikipedia.org/wiki/Jean_Lefebvre_de_Cheverus >; acesso em: 21 de junho de 2018.

129 "Le bonjour de Robert Desnos, de Robert le Diable, de Robert Macaire, de Robert Houdin, de Robert Robert, de Robert mon oncle" (DESNOS, 1999, p. 938).

4.4.12.1 O dromedário

Nesta tradução foram necessárias algumas inversões para dar conta do ritmo da canção de partida, como podemos observar nos versos 4 e 10. Quanto aos vários nomes próprios contidos na canção, optei por traduzir somente “Jean da Madeira” por motivos rítmicos e por não fazer referência a nenhuma figura histórica conhecida. Para marcar o efeito de oralidade da canção, traduzi a expressão “il faut beau voir” por “era de ver”, bastante comum no português brasileiro oral e já utilizada por Vinicius de Moraes na canção “Maria vai com as outras”¹³⁰.

4.4.13 Le escargot

Le escargot é composta por dez versos octossílabos divididos em duas estrofes simétricas, a primeira de seis e a segunda de quatro sílabas. O esquema rítmico é irregular, composto na primeira estrofe por um par de rimas emparelhadas seguido de dois pares de rimas alternadas e na segunda estrofe por dois pares de rimas emparelhadas. Destas, as rimas em [o] baseiam os melismas vocais que compõem a canção, não marcados na partitura. Novamente, assim como em *Le papillon*, a divisão estrófica é marcada pela alteração do compasso (de 4/4 para 3/4). Podemos notar claramente que o andamento mais lento da composição (*andante*) foi escolhido como forma de iconizar a lentidão característica do escargô.

A canção se inicia com o discurso direto do escargô, apresentado pelo narrador no segundo verso, o qual retorna somente no sétimo verso, na segunda estrofe. Wiener e Les Quat' Jeudis reforçam a diferenciação entre escargô e narrador através do uso de uma voz mais aguda e *a capella* nas falas do escargô, e de vozes corais nos versos enunciados pelo narrador.

Quanto à narração exposta pela canção, somos apresentados a um escargô que se posiciona contra o senso-comum humano, mas de acordo com os hábitos de sua espécie, ao afirmar gostar de tempo ruim, chuvoso. Contudo, pela articulação do

¹³⁰ “Que triste era de ver Maria/ na sala onde ela ia/ pra se manifestar”, disponível em: < <http://www.viniciusdemoraes.com.br/pt-br/musica/cancoes/maria-vai-com-outras> >; acesso em: 27 de junho de 2018.

personagem (trocando [m] por [b]) na canção, podemos deduzir que ele está gripado. Ou seja, ao falar o escargô humaniza-se, a ponto de padecer de enfermidades humanas. Esta primeira estrofe funciona como uma espécie de quadro exemplar, do qual o narrador tira a *moral* da história ao se questionar quantas pessoas também gostam de tempo ruim como o escargô, mesmo não tendo onde se abrigar. Após delatar esse comportamento negativo, o narrador transmite na segunda estrofe uma mensagem otimista, referindo-se elipticamente ao retorno do sol mencionado no oitavo verso. No entanto, essa elipse parece se dar não somente por exigências métricas, mas também por propiciar ambiguidade, dando ao verso possibilidade de se referir ao escargô escondido na sua concha, o qual, de um jeito ou de outro, será comido ao fim da canção. Novamente, há uma clara crítica aos colaboracionistas implícita na canção, representados metaforicamente pelo escargô, os quais mesmo em situação precária não gostam que o sol brilhe para todos e preferem apoiar os invasores.

4.4.13.1 O escargô

Na primeira tradução procurei reforçar o efeito de oralidade do discurso do escargô utilizando a contração “tá”; a estrutura comparativa “aí que” (e.g.: “se o Flamengo ganha o jogo, *aí que* o Botafogo se lasca”); do diminutivo “jeitinho”, que ecoa a canção de Amado Batista “Meu jeitinho”, título do álbum homônimo lançado em 1994. Isso me permitiu manter a métrica e a posição dos acentos da canção de partida. Muito ligada ao contexto imediato da época, a referência específica aos colaboracionistas se perde quase que completamente.

4.4.13.2 Caracol

Como forma de corresponder à crítica realizada por Desnos na época, empreendi uma segunda tradução, que se posiciona, assim como Desnos, à esquerda e desloca a mira dos colaboracionistas para a direita conservadora brasileira - popularmente conhecida como *coxinha* - que, *mutatis mutandi*, também parece não gostar que o sol brilhe para todos, defendendo seus privilégios ao condenar políticas

sociais progressistas e apoiar políticos e manobras políticas de índole duvidosa. Para atualizar a crítica de Desnos, vali-me da polissemia da palavra *cozinha*, que pode significar tanto a iguaria tipicamente brasileira quanto a camada mais conservadora da população que se opõe à esquerda. Na tradução surge então uma imagem insólita e política, bem característica da obra de Desnos, que apresenta pessoas que se escondem na condição de cozinha ou na cozinha propriamente dita. Além disso, alterei também o último dístico, semanticamente ainda próximo da primeira tradução mas cujos significantes "sol" e "temer", influenciados pela proximidade com a *cozinha* que aparece anteriormente, podem também apontar respectivamente para o partido de esquerda PSOL¹³¹ e para o presidente em exercício Michel Temer. Na sequência, mantive o verbo *comer*, porém desta vez no infinitivo, de modo a possibilitar a rima com *temer*.

4.4.14 Le gnou

Le gnou é composta por doze versos octossílabos dispostos numa só estrofe, sendo os primeiros sete versos anafóricos, iniciados pelas onomatopeias "Pan! pan! Pan!" que na canção são acompanhadas pelo martelar do piano, iconizando batidas na porta. No manuscrito de Desnos podemos observar uma primeira versão, em que as onomatopeias ocupam versos separados e onde uma das batidas transforma-se em "paon", rasurado no manuscrito (fig. 1, p. 136) Os seis primeiros versos são dírrimicos, rimando alternadamente. As demais rimas, por sua vez, são emparelhadas. Nota-se que os primeiros sete versos poderiam ser reunidos numa estrofe, tanto pelo seu esquema rímico, quanto pela estrutura sintática e mancha gráfica que apresentam no papel. Na musicalização, Wiener atenta para esse aspecto e altera significativamente a melodia a partir do verso sete, marcado na partitura como "plus calme".

A canção apresenta-se como um diálogo entre dois personagens, evidentemente diferenciados pela sua voz. Um deles possui apenas uma fala, enunciada no primeiro verso, a qual funciona quase como um pré-texto, após o qual o poema torna-se um monólogo. Esse diálogo quase-monólogo, além de expressar o

131 a articulação de um brevíssimo [p] na canção seria suficiente para evocar o nome do partido.

desespero de um dos personagens, o qual implora insistentemente para que seu interlocutor abra a porta, coloca em jogo uma contradição: o personagem que inicialmente apresenta-se como um veado no verso sete diz ser filho de um gnu. Levando em consideração o título da canção, podemos supor que, na verdade, o personagem responsável pelo monólogo e que detém maior parte do diálogo seja, de fato, um gnu, o qual portanto estaria mentindo em sua primeira fala ao entrar em cena. No entanto, para além de uma mera contradição verbal, o que está em jogo aqui é a tensão e a ambiguidade causadas pela homofonia, pois “faon” (pronunciado [fã]) é acusticamente muito próximo de “enfant” (pronunciado [ãfã]). O mesmo se dá com relação à afirmação “j’arrive de Laon”, que apesar de foneticamente mais distante, sugere a frase “j’arrive de loin”, o que é corroborado pela dicção tibia do cantor, que estende as vogais da palavra insinuando distância e cansaço. Portanto, o veado que vem de Laon poderia soar como um jovem gnu que vem de longe. A homofonia é utilizada recorrentemente por Desnos como recurso poético, baseando inclusive poemas inteiros¹³², sendo umas das características mais marcantes de sua produção compreendida no período de militância surrealista. Isso coloca em evidência a preocupação de Desnos com a oralização e seu esmero melopaico, o qual venho procurando enfocar e corresponder nas traduções aqui apresentadas.

Além disso, neste poema podemos encontrar o humor melancólico também muito característico da produção poética de Desnos e muito presente nas *Chantefables*. O pequeno gnu ou veado pede insistentemente para que o interlocutor lhe abra a porta, cansando-se ao longo de canção. O cansaço gradativo do gnu é representado tanto pela dicção da voz que se torna cada vez mais débil quanto pelo piano, que é golpeado cada vez com menos força, culminando na desistência das batidas na porta e no piano seguida de um recitativo. Nesse momento, o veado ou gnu evoca seu pai, qualificado com a expressão “né on ne sait où”, a qual segundo Yves Thounevel (2013) era então usada preconceituosamente para se referir aos imigrantes. Esse gnu de “cola branca” é então apresentando pelo narrador como um personagem agressivo, que xingaria o interlocutor ou ouvinte da beira do rio Orne. A partir desse possível xingamento dirigido ao interlocutor e ao ouvinte, o qual parece

132 Como no caso do poema *Rrose Sélavy, etc...*, do livro *Corps et Biens* (DESNOS, 1999), todo ele composto a partir de homofonias do nome da personagem criada por Desnos e Duchamp que intitula o poema.

surgir não por acaso mas por já ter sido ouvido pelo pequeno gnu errante, somos levados a notar que esse pai é rude e pouco afável, o que se insinua então como uma possível razão para seu filho estar em busca de abrigo. Essa rudeza paterna poderia, inclusive, sugerir que o gnu se apresenta como um veado justamente pelo fato de ter sido abandonado ou deserdado pelo pai. A partir dessa leitura, encontramos no texto um drama familiar, representado alegoricamente pelo gnu e seu pai. Numa leitura autobiográfica, esse drama familiar poderia inclusive fazer referência ao próprio drama familiar vivido por Desnos que, em torno de 1916, após terminar seus estudos elementares desentende-se com seu pai, que queria que o poeta continuasse os estudos, e sai de casa, tendo que ganhar a vida sozinho (DESNOS, p. 12, 1999; EGGER, 2017).

Yves Thounevel (2013) propõe uma leitura em chave política para o poema, mencionando que ele poderia fazer referência a invasão americana na Normandia. Ainda que, de fato, a invasão tenha se dado nas proximidades do Rio Orne e apesar de concordar com muitas das leituras políticas de Thounevel, acredito que neste caso ela se apresenta frágil e difícil de ser sustentada, porque as relações são muito discretas.

4.4.14.1 O gnu

Semanticamente procurei recriar na tradução relações que permitam a reconstrução, por parte do leitor, do drama familiar apresentado no texto ou canção de partida. Formalmente, mantive o esquema estrófico e rímico do texto de partida, utilizando praticamente a mesma anáfora nos sete primeiros versos, com uma leve adaptação ortográfica (*pan/pã*), que não gera alteração fonética alguma. De modo geral, também segui o ritmo e a métrica ditados pelo texto de partida. Apenas no verso onze adicionei um sílaba ao verso, a qual deve ser cantada em anacruse para não interferir no compasso. Assim, baseado nos preceitos de Low (2005), tento privilegiar a *naturalidade* da frase “à beira da ribeira” em oposição à “beira da ribeira”, e realizar a rima *ribeira/besteira*, compensando também a recorrência *né/ne* do verso oito (“né on ne sait où”) através de rimas internas. Como Low (2005) sugere, utilizei rimas toantes como modo de flexibilizar à tradução, atentando-me

mais ao ritmo que à perfeição das rimas. Quanto à ambiguidade presente nos versos dois e seis (“Pan ! Pan ! Pan ! C’est un jeune faon”; “Pan ! Pan ! Pan ! J’arrive de Laon”) do texto de partida, infelizmente não fui capaz de obter algo correspondente em português que mantivesse as demais características semânticas e formais. No entanto, embora o trocadilho presente no verso dois do texto de partida tenha sido completamente perdido, o do verso seis é insinuado, uma vez que Laon (pronciado [laõ]) pode ser sugerir a primeira sílaba da palavra *longe*. Quanto ao verso dois, se a homofonia *enfant/faon* foi perdida, ganhamos a homofonia *veado/viado*, a qual pode abrir o poema para uma leitura sobre a não-aceitação da homossexualidade no âmbito familiar. Outra perda poderia ser apontada na supressão do rio Orne. Contudo, acredito que sua substituição por “ribeira” é coerente à proposta de se focar o drama familiar e abdicar da leitura política associada à invasão.

4.4.15 La chauve-souris

Composto por oito versos octossílabos, *La chauve-souris* apresenta-se graficamente como uma só estrofe. No entanto, podemos encontrar dissimuladas nessa longa estrofe duas quadras, inclusive separadas musicalmente por uma onomatopeia introduzida no arranjo da canção pelos Quat Jeudis após o quarto verso. O esquema rímico também reforça esta divisão, uma vez que os primeiros quatros versos seguem um padrão de rimas alternadas enquanto os demais possuem rimas emparelhadas, formando dois dísticos.

O mote principal desta canção é a zoomorfização da máscara de veludo usada no carnaval. Desnos radicaliza a semelhança do formato da máscara com um morcego de asas abertas e, graças à sua magia verbal, anima a máscara e a transforma em animal. Ao proceder dessa forma, o poeta se aproxima da poética surrealista mais sedimentada no senso comum, associada ao delírio e, inclusive, muito bem representada na pintura por Dalí através de seu método crítico-paranoico.

A canção se abre num arpejo de piano que evoca uma atmosfera fantástica e misteriosa, similar a que veremos mais adiante em *Le zébre* -, acompanhada de vozes que mais segredam que narram. Isso é reforçado pela interrogação

sussurrada com que respondem as demais vozes à voz principal no terceiro verso. A resposta dada à interrogação vem acompanhada de vocais de fundo que iconizam o ruflar das asa da máscara alçando voo, apenas sugerido no voo descrito na letra. A quadra se fecha magistralmente com o vocal descendente alongando em *sustain*, iconizando o pôr-do-sol (“la tombée du jour”) narrado na letra. A onomatopeia, então, surge como uma forma de dar voz ao espaço com que graficamente poderiam ser separadas as estrofes, inclusive podendo causar um susto no ouvinte, que fora preparado de diversas maneiras para encarar o quarto verso como final da canção. Entretanto, ao invés de se encerrar, é só a partir do quinto verso que começa, de fato, o baile ao qual a primeira quadra faz referência, representado pelo andamento acelerado dos vocais e do piano, que passa do ritmo espreado para uma bem marcada e animada *polka*, um dos mais animados ritmos do carnaval europeu de então. Porém, o carnaval só dura dois versos, após os quais o ouvinte volta a ser, suavemente, introduzido de volta no ambiente de suspensão e mistério, levado pela melodia que se desacelera, pelos vocais que voltam a assumir ares lúgubres e pela letra que faz referência a um refúgio em meio aos escombros. Após isso, um grito quase tirolês chama pelo morcego, antes que o conjunto de vozes o caracterize como máscara das sombras e encerre, agora de fato, a canção. No entanto, o porquê de um canto tirolês se intrometer na canção após a breve *polka* é uma interessante pergunta a se fazer, uma vez que parece completamente fora de lugar. Apesar de semanticamente incoerente, por estar associado às montanhas e a atmosfera idílica a que estas representam, esta forma de enunciação, além de iconizar o movimento de afastamento do morcego, que some na distância assim como a voz do pastor tirolês desaparece ecoando em meio aos montes, é capaz de proporcionar um sentido político ao voo do morcego. Como diz o folclore popular e confirma a história, em vários momentos de ameaças por guerra povoados se refugiaram nas montanhas ou colina. Ora, imediatamente antes deste verso, não fomos informados que o morcego, depois do baile, volta para seu refúgio em meio aos escombros? Essa situação parece fazer uma clara referência à situação em que se encontrava o povo europeu durante a guerra, tendo que, em momentos críticos, habitar e se refugiar “nas colinas” e meio aos escombros. Inclusive, nesse sentido, o baile de carnaval poderia muito bem ser lido como uma alegoria da *belle-époque*, após a qual os veludos foram parar em meios às ruínas. Isso é reforçado pela

divisão entre a primeira e segunda estrofe, opondo-se os signos de festa e celebração (*velours, bal, carnaval, mi-carême*) da primeira, aos signos mais obscuros (*chauve-souris, répare, décombre, ombre*) presentes na segunda.

4.4.15.1 O morcego

Por conta da diferença semântica entre a “mi-carême” francesa, festejo carnavalesco cristão realizado no vigésimo dia da quaresma, e seu correspondente brasileiro mais direto, a “micareta”, que em suas origens até se assemelhava ao festejo francês mas atualmente costuma se referir a qualquer festa acompanhada de trio elétrico realizada em qualquer período do ano, na tradução de *Le chauve-souris* optei por utilizar o termo “quaresma”. Dessa forma, mantenho uma correspondência semântica mais próxima com a canção de partida e ainda utilizo uma sílaba a menos. Ao final da canção proponho o termo “máscara-sombra” como tentativa de síntese e adequação rítmica. Lembro ainda que na canção de partida algo semelhante se dá quanto ao próprio nome do morcego, também hifenizado. Além disso, mantenho a posição dos principais termos do verso (*chauve-souris/ombre; morcego/sombra*), que nesse caso contribui para a geração de sentido da canção, que se encerra em sombras verbal e melodicamente.

4.4.16 *L'alligator*

Composta por 12 versos octossílabos, *L'alligator* é organizada em uma só estrofe, porém seu padrão de rimas emparelhadas dispostas em pares insinua uma divisão em dísticos. São utilizadas ao longo do poema quatro rimas de final de verso diferentes, sendo que o padrão dos primeiros quatro versos é repetido ao final. Isso aponta para uma divisão da canção em três partes: introdução do primeiro ao quarto verso; desenvolvimento do quinto ao oitavo; e retomada do tema inicial e conclusão do nono ao décimo-segundo verso. De acordo com essa divisão, teríamos como em *Le blaireau*, *Le martin-pêcheur* e outras, uma divisão em três quadras, aqui dissimuladas numa estrofe longa. Mais do que uma divisão abstrata, essa estrutura regular em três estrofes é determinante tanto para composição musical quanto para o desenvolvimento da narrativa.

A narrativa apresentada na canção o horrível topos que descreve a tentativa frustrada de um crocodilo de devorar uma criança negra. Provavelmente Desnos compôs este poema a partir dos assustadores rumores racistas que circulavam no início do século XX de que no sul dos EUA crianças negras era utilizadas como iscas para crocodilos¹³³. Apesar da temática macabra e violenta que envolve a canção, assim como nas demais *Chantefables*, tanto Wiener e Les Quat' Jeudis como Desnos assumem um posicionamento político, porém otimista e tratam o tema de maneira bem-humorada, revestindo-o de uma sutil melancolia que, no caso desta canção, expressa-se no fato de o negro escapar ileso das garras do crocodilo. Cumpre também lembrar que, apesar de a canção perder a oportunidade de realizar críticas anticolonialistas, o fato de não carregar nas tintas e evitar pintar uma caricatura racista é por si só um pequeno mérito, levando-se em consideração o senso-comum francês da época - e, infelizmente, em parte presente ainda hoje -, bastante racista e hostil aos negros. Por outro lado, há aqui sem dúvida uma percepção algo preconceituosa do negro do Mississipi, filiando-o ao universo do exótico, caro a Desnos e aos surrealistas, assim como os zulus que aparecem em *Les hiboux*.

4.4.16.1 O jacaré

Apesar de tecnicamente jacaré e crocodilo serem animais diferentes, pertencentes à famílias diferentes, utilizei metonimicamente o primeiro na tradução por conta de aspectos rítmicos e métricos. Outra adequação por motivos formais se encontra no uso de “negão” ao invés de “negrinho” (“negrillon”), reduzindo o número de sílabas utilizadas e permitindo uma rima com “irmão”, sem perder no entanto os ares sutilmente racistas contidos no texto de partida.

Apesar de não parecerem desempenhar um papel de grande relevância, a tradução procurou recriar rimas internas que surgem ao longo da canção, principalmente as contidas em *tapit/dit/petit/dépit/Missipi*, cujos correspondentes obtidos em português

133 Um discussão mais aprofundada sobre o tema pode ser encontrada em: < <https://www.snopes.com/news/2017/06/09/black-children-alligator-bait/> >; acesso em 23 de maio de 2018.

foram *quis/diz/infeliz/sumir/af*. Não obtive o fonema [i] na quarta sílaba do verso sete, onde ele é repetido pelas vozes de acompanhamento, posição que acabou sendo ocupada pelo “sou”, bem menos expressivo e coerente com as reiteraões em termos melódicos. Contudo, acredito que a perda possa ser compensada pela repetição da segunda sílaba da palavra “mané” (“né”) após o fim do verso na canção. Dessa forma, as vozes de acompanhamento não só reiteram os fonemas como dialogam com a voz principal, compondo um sintagma - *sou?/né?* - que, apesar de breve, é semanticamente mais preñhe de sentido que o do texto de partida.

4.4.17 La sardine

Apesar de organizada em uma só estrofe de oito versos, a letra de *La sardine* pode ser dividida em duas quadras. A primeira é composta de versos octossílabos e apresenta rimas entrelaçadas, enquanto a segunda é composta por pentassílabos que rimam alternadamente. Apesar das diferenças métricas, melódicas, de esquema rímico e da pausa que separam na canção as duas quadras, ambas são conectadas pelas rimas em [õd] (*gironde/monde/ronde*). Podemos notar que a segunda quadra a canção possui um ritmo bem mais marcado e sincopado que a primeira, cantada de modo mais espriado, com ascendências vocais mais longas. Isso parece acentuar o efeito cômico da afirmação do narrador, que diz que irá se banhar com as sardinhas e com a Gironde, a qual no segundo verso se refere mais diretamente à cidade de Gironde e passa no sexto a se referir tanto a um nome próprio feminino quanto ao adjetivo *gironde*, utilizado para qualificar mulheres gordas.

Politicamente, situando-se em Royan ou no estuário da Gironda e dando “vivas à marinha!” (*Vive la marine!*), o narrador da canção parece fazer referência à construção da *Muralha do Atlântico* (Thouvenel, 2013), estrutura de defesa naval nazistas cuja construção foi anunciada por Hitler em 1941 - dois anos antes da publicação das *Chantefables* - e que contava com *bunkers* e casamatas na cidade de Royan (conhecidos como *Poche de Royan et de la pointe de Grave* ou em alemão *Festungen Girondemündung Nord und Süd*). Isso configuraria a canção como uma espécie de canto otimista e bonachão, que recusa as construções militares e enaltece a liberdade. Logo, não parece fortuito o singelo “salut au

monde!” que encerra o poema. A saudação reforça o enaltecimento da liberdade, fazendo referência ao cosmopolita *Salut au Monde*, de Walt Whitman adaptado para o rádio por Desnos e Carpentier, no qual, assim como o poeta francês faz em alguns de seus poemas, o americano volta seu olhar para terras distantes e viaja pelo mundo fascinando-se diante do “exótico” e do diferente.

4.4.17.1 A sardinha

Nesta tradução, procurou-se seguir de perto a *letra* de partida. Portanto, foram mantidos todos os topônimos e procurou-se corresponder aos principais aspectos formais de *La sardine*. Para isso foi necessária a contração de duas sílabas no verso três, sendo que “terra redonda” deve ser pronunciada como “terredonda” para se adequar ao ritmo, à métrica e à melodia. Apesar de Gironde não ser um topônimo muito comum em português, acredito que, pelo fato de a palavra ser dicionarizada como “femêa do javali” (AULETE, 2018) e pelo seu aspecto fonético, ela seja capaz de transmitir algo da semântica de “mulher roliça” contida em “Gironde”.

4.4.17.2 Lambari

Novamente, nesta tradução subverte-se a *letra* do original, de modo a fazer o poema *funcionar* criticamente no contexto de chegada. Neste caso, utilizou-se a tradução como forma de crítica e tomada de posição com relação ao desastre ambiental ocorrido em Mariana em 2015, sem eliminar, entretanto, seu caráter sutilmente erótico. Para tanto, a “sardinha” foi substituída pelo “lambari”, a “Gironde” por “Mariana” e “Royan” pelo “Rio Doce”. O *salve à marinha*, por sua vez, foi alterada para um *salve ao Brasil*, o qual tanto pode denotar um *salve* como um grito de socorro. Noto também na tradução o surgimento da “anágua” de Mariana, no verso “nada na água de Mariana”, reforçando o erotismo subjacente à canção.

4.4.18 Le zébre

Dividida em duas quadras e seguidas de um dístico, *Le zébre* é composta em versos octossílabos, com esquema de rimas alternadas na primeira estrofe, e

emparelhadas nas demais. Podemos também constatar a presença de algumas rimas internas como *pied/résonner* e *zèbre/ténèbre*, esta última determinante na elaboração da temática do poema e provavelmente seu gérmen. Ritmicamente, a canção é estruturada a partir de uma cadência datílica, que dita a melodia misteriosa da primeira estrofe. Corroboram para essa atmosfera de suspensão e mistério os vocais alongados em algumas sílabas e prosodicamente enunciados de modo a emular um tom de segredo. No entanto, a segunda estrofe opõe seu bom humor ao clima soturno da primeira, apresentando um esquema melódico muito mais solar, o que novamente é corroborado pelos vocais que se tornam mais agudos e idílicos. Por fim, o último dístico é enunciado novamente de forma melancólica, constituindo praticamente um lamento. Esses três climas refletem diretamente o conteúdo expresso na letra da canção. Na primeira estrofe, o mistério que a envolve é ditado pelo significante “*ténèbres*” (*trevas*), comumente associado à obscuridade. A atmosfera de mistério, além de iconizar o mote da canção, auxilia na criação de suspense, gerando um certo clímax antecipado. Esse clímax é dissolvido na segunda estrofe, em que o ouvinte é apresentado à amigável zebra que idilicamente pasta ao sol. Contudo, ainda aqui há um breve índice que ecoa as trevas da estrofe anterior, representado tanto pela “*Barbarie*” como pelas “*herbes de sorcellerie*” (“ervas de feitiçaria”). Inclusive, a nota final em que é enunciada a palavra “*sorcellerie*” (*feitiçaria*), volta à imergir o ouvinte numa atmosfera mística. O tom de lamento ao final da canção relaciona-se, por sua vez, diretamente ao fato de a zebra que protagoniza a narrativa ter estado presa e trazer na sua pelagem as marcas das grades. Portanto, é só a partir do último verso da penúltima estrofe e do dístico final que podemos compreender melhor porque a zebra é apresentada no início da canção como “cavalo das trevas”: seja porque ela estava envolvida em atividades místicas e ocultas; seja porque ela esteve imersa nas trevas da prisão, cujas sombras ela traz consigo. Novamente, o teor político da canção é bastante pronunciado e admite duas leituras. Uma primeira, relacionada a um fato cronologicamente mais afastado de Desnos, que foi a perseguição às bruxas no medievo, tidas como algo bárbaro e incivilizado. E uma segunda, cronologicamente bem mais próxima do momento de composição do poema no qual se baseia a canção, que evoca os prisioneiros dos campos de concentração, os quais usavam uniformes listrados e também, assim como as bruxas, eram considerados bárbaros

maléficos. Entretanto, a canção de Desnos e Wiener, apesar de encerrar-se com um lamento, é otimista, pois apresenta o prisioneiro, seja ele zebra, bruxa, judeu ou cigano, exercendo poder sobre seu próprio corpo e saindo da prisão, representada metaforicamente pelo estábulo, de bom-humor (“un air joyeux”).

4.4.18.1 A zebra

Nesta tradução, foram necessárias algumas inverões, como em “o olho fechou”, para manter o ritmo da canção de partida. Expressões como “desentreva” e “rango”, foram escolhidas tanto por conta do efeito de oralidade que evocam, como por conta de sua sonoridade, no primeiro caso gerando um rima perfeita com “treva”. No dístico que encerra a segunda estrofe, acredito ter obtido um ganho em termos de sonoridade, através das recorrências fônicas ali contidas. No verso final “daquelas e “obscuras” foram adicionados para fazer o verso adequar-se à métrica da canção de partida, retomando as trevas evocadas no início da canção e coerente com a melancolia evocada pela melodia.

4.4.19 La coccinelle

Esta canção se baseia num poema de uma só estrofe de dozes versos, todos octossílabos. O esquema rímico é regular, rimas emparelhadas, jamais repetindo o mesmo par de rimas. Nota-se também nesse poema a importância do molde sintático (FALEIROS, 2012, p. 166), repetido praticamente ao longo de todo poema, exceto no último dístico, e das anáforas, também presentes em todo poema, exceto no segundo e nos dois versos finais.

Musicalmente, a canção é caracterizada por Wiener como uma valsa estilo 1880 (fig., p. 165). Isso é marcado pelo ritmo e andamento da composição. O fim dos versos da letras são bem marcados na canção, acompanhados de uma pausa do piano. Os truques vocais de fundo, que em certos momentos acompanham a voz principal, contribuição dos Quat' Jeudis. São essas vozes que iconizam, no oitavo verso, o *sirocco*, um tipo de vento, conferindo mais efetividade ao verso, que pode eventualmente ser compreendido sem que o ouvinte saiba exatamente do que se

trata o *sirocco*. Embora a pronúncia corrente de Picardie seja [paʁadi], o que proporciona uma rima perfeita com Paradis ([paʁadi]), provavelmente por motivos prosódicos e para adequar-se ao ritmo e à melodia, na canção a última vogal de Picardie ([e]) é pronunciada, tornando o verso paroxítono e a rima imperfeita. Há que se lembrar também que em francês antigo o “e” final, o qual diferencia até hoje terminações femininas e masculinas, costumava, e no cancioneiro popular ainda costuma, ser com frequência pronunciado (GRAMMONT, p. 32, 1911).

Nesta canção acompanhamos a narrativa da vida de uma joaninha (*coccinelle*), desde o seu nascimento numa rosa em Bagatelle¹³⁴ até seu encontro com o Paraíso, símbolo tanto a plenitude quanto a morte em Picardie, que, assim como Bagatelle, se associa ao cômico. Essa plenitude ou morte, clímax da vida da joaninha, quebra a monotonia da vida do inseto e da canção, estabelecida pela repetição da estrutura melódica e sintática, sendo que o par de versos seguintes se estrutura a partir de outra sintaxe e outro andamento. Antes disso, como em *Le papillon* e *Le brochet*, e lembrando de certa forma o *Salut au monde!* de Whitman, a joaninha passeia por uma série de topônimos enumerados pelo narrador. A canção funciona, portanto, como uma espécie de atlas geográfico rimado, em que o narrador conduz seu ouvinte ao longo de uma pitoresca viagem através da narração da vida de uma joaninha. A repetição anafórica de “rose” no primeiro verso de cada dístico povoa tanto as cidades mencionadas quanto o poema em si de rosas. Metonimicamente isso aponta, mais que para um lugar comum romântico e piegas, para a abundância floral da primavera e, associada às dificuldades enfrentadas na França no período de composição e publicação do poema, como um canto otimista, que ainda é capaz de encontrar jardins floridos apesar dos bombardeios. Além disso, as errâncias da joaninha e a menção a Jericó lembram a clássica lenda do judeu errante, o que novamente, associado ao contexto da época, propicia uma leitura política da canção.

Ao final da canção, Desnos usa de ironia ao definir a joaninha como uma bicho fiel a Deus (“bête à bon Dieu”) e na sequência faz um trocadilho entre *bête* e *boîte*,

134 As rosas de Bagatelle também aparecem no *Chant d'exil* de Pierre Unik, outro escritor que militou no grupo surrealista e veio a falecer em 1945 na luta contra o nazismo (UNIK, 1972).

transformando a joaninha no estojo escolar com o qual era presenteados os bons alunos (“boîte a bon point”) e, ela mesma, em boa aluna.

A rosa, figura muito presente na lírica ocidental, é tematizada por Desnos em vários poemas. Dentre suas aparições na obra do poeta, cito *De la rose de marbre et de la rose de fer*¹³⁵ (DESNOS, 1999, p. 565) e *Si, comme aux vent désignés par la rose...*¹³⁶ (DESNOS, 1999, p. 1247).

4.4.19.1 A joaninha

Em “A joaninha”, mantive os topônimos da canção de partida, adicionando apenas o Éden como forma de corresponder ao paraíso (“paradis”), uma vez que este último foi preterido por questões métricas. Como o vento “sirocco” é pouco conhecido no Brasil, acabou preterido e substituído por “bocó”, oxítone que rima com “Jericó”. À polissemia do verso final tentei corresponder com a expressão “louva a Deus”, que além de evocar o caráter religioso dos versos finais da canção de partida, aponta para o inseto Louva-a-deus. As “sete-contas” do verso final podem referir-se tanto a um dos nomes populares da joaninha como as contas de um terço, tentando assim atender a polissemia de “bête/boîte à bon-point”.

4.4.20 *Le kangourou*

Le kangourou é uma das poucas *Chantefables* compostas em decassílabos. A letra da canção foi organizada por Desnos em três tercetos seguidos de um dístico. Igualmente ao que acontece em *Le pélican*, os versos são regidos por uma só rima, finalizando sempre em [u].

Assim como *Le lézard*, esta canção também faz referência à monarquia, desta vez de maneira direta ao conferir a um canguru o epíteto *roi des kangourous* (“rei dos cangurus”) e mais adiante nomeá-lo *Kangorou le Roux*, apontando para Guillaume le Roux (Guilherme II), rei da Inglaterra de 1087 a 1100, período em que a Normandia se encontrava sob domínio inglês. No entanto, há que se lembrar que geralmente

135 *Da rosa de mármore e da rosa de ferro.*

136 *Se, como os ventos designados pela rosa...*

esse rei é associada à figura do leão. Ao associar Guilherme II ao canguru, Desnos já de saída obtém um efeito de comicidade através do absurdo, o que irá se acentuar ao longo da canção, quando o narrador afirma, por exemplo, que o trono do rei canguru é feito de folhas de couve¹³⁷, que seus olhos são verdes e seus cabelos louros e que sua esposa canguru põe na bolsa dinheiro, doces, luvas e filhos. Além disso, esse efeito de absurdo é reforçado pelo diálogo metalinguístico entre bestário e conto de cavalaria. A referência ao *exótico*, evidente em outras canções pela referência a topônimos, aqui é feita de maneira indireta, implícita na figura do canguru, natural da Austrália.

Para além do cômico absurdo, os primeiros dois tercetos que compõem a canção apresentam uma clara narrativa, lembrando o que em pintura se denomina “cena de interior”: o rei pendura sua espada na parede e senta-se no trono enquanto sua esposa chega apressada para buscar os filhos e seus pertences. A pressa da esposa é iconizada pelo piano, que toca uma melodia sincopada similar a um *ragtime*. Na estrofe seguinte, apesar de haver uma quebra narrativa, já que a mulher que parecia estar de saída reaparece penteando seu marido, vemos que na verdade o rei canguru, após pendurar sua espada e sentar-se num trono de folhas de couve, continua prestes a deixar de ser rei, uma vez que a cena narrada na estrofe se dá no passado. Logo, ao tentar se organizar uma narrativa a partir da canção, tudo indica que o primeiro rei é também o último, o qual, ao se livrar de sua espada será deposto, o que justifica a pressa de sua esposa que chega correndo para salvar doces e filhotes.

4.4.20.1 O canguru

Novamente, nessa tradução segui o esquema monorrímico e oxítono da canção de partida, compondo toda a tradução com rimas em [u]. Para tanto e para a manutenção do ritmo, foram necessárias algumas alterações quanto à nuance semântica de alguns versos, sendo que utilizei duas vezes nomes próprios para

137 Talvez essa imagem tenha origem nos ornamentos das igrejas francesas como os da *Abaddie de Saint Vincent de Metz* (1999, fig.6, p. 192), em que podem ser encontrados monges sentados em tronos de folhas. Mais informações disponíveis em: <
http://documents.irevues.inist.fr/bitstream/handle/2042/33806/ANM_1999_157.pdf;sequence=1>;
 acesso 19 de março de 2018.

alguns itens descritos no poema (e.g.: Kleenex e Excalibur). Além disso, assim como na canção de partida, utilizei repetidamente o termo que dá título à canção, tentando manter seus paralelismos.

4.4.21 L'hippocampe

Formado por duas quadras intercaladas por um verso que lhe serve de refrão, o poema em que se baseia a canção *L'hippocampe* é composto de versos octossílabos com esquema rimas emparelhadas. Quanto à tonicidade, é interessante notar que o primeiro dístico é composto de palavras paroxítonas, enquanto o segundo de oxítonas, o que é relevante tanto na musicalização quanto na tradução. Sintaticamente, podemos observar na primeira estrofe uma repetição de estruturas sintáticas tanto no interior do versos, como no caso do segundo verso ("cheval marin,/ cheval de trempe"), quanto no interior da estrofe, no caso do segundo dístico da primeira estrofe. Essa repetição estrutural se dissolve na segunda estrofe, a qual assume um registro muito mais prosaico.

Musicalmente, a canção composta por Wiener a partir do poema propõe uma melodia austera, sendo marcada na partitura como "hippique et grand ouvert". Esse efeito é obtido no início da canção pela voz do tenor que se destaca sobre as demais vozes, as quais, imitando a onomatopeia do trotar do cavalo, compõem a melodia de base. No segundo dístico, as vozes de fundo se somam à voz do tenor ao pronunciarem em uníssono o elevado "qu'aucun" que se repete nos dois versos, calando no resto da oração e surgindo só após o fim do verso, marcando seu final onomatopaicamente. Após o refrão, a melodia retorna mais vagarosa na segunda quadra. Isso, somado às vozes de fundo, que agora marcam o trotar repetindo "gloire", cujo acento débil e amuado lhe confere caráter irônico, gera um efeito mais de humildade que de austeridade. Como se o imponente cavalo da primeira estrofe voltasse após o refrão como um humilde pangaré. Essa perda de austeridade pode ser relacionada ao fato de que, na segunda estrofe, o cavalo-marinho é apresentado como aquele que cuida dos ovos e dos filhotes, tarefa então normalmente associada às fêmeas mas que, no caso dos cavalos-marinhos, é de fato realizada pelo macho, responsável pela gestação dos filhotes. A canção, portanto, busca conciliar o

pretensso heroísmo austero do macho à tarefa doméstica de cuidar dos filhos, tida então como ordinária. Ou seja, as glórias dedicadas ao cavalo-marinho não se devem apenas à sua inexorabilidade diante do cocheiro ou do jóquei - Thounevel (2013) lembra que *hippocampe* é usado como gíria para *insubmisso* (*insoumis*) -, mas também são devidas ao seu cuidado para com sua prole. Cumpre lembrar que a canção foi escrita antes da publicação de *O segundo sexo*, de Simone de Beauvoir, e da eclosão dos movimentos feministas modernos que trataram, e tratam ainda hoje, de lutar contra o machismo, debatendo essas questões.

4.4.21.1 O hipocampo

Optei traduzir “hippocampe” pelo raro “hipocampo” ao invés de “cavalo-marinho” meramente por razões métricas, economizando assim duas sílabas. No entanto, o verso 2, assim como a canção de partida, faz referência ao sinônimo de “hipocampo”, designando como um “cavalo e tanto” (“cheval marin, cheval de trempe”). Outra razão que impede a utilização do termo “cavalo-marinho” é o refrão, grito de guerra ianque que traz em si parte do “hipocampo”.

4.4.22 Le léopard

Le léopard é composta por três quadras hexassilábicas, sendo que a primeira e a última rimam de forma alternada, enquanto a central de forma entrelaçada. Tanto na primeira quadra quanto na segunda as rimas finais são as mesmas.

Na partitura, Wiener indica que a canção deve seguir um “Tempo de Rumba”, de modo que o martelar do piano acaba iconizando o ritmo do caminhar do leopardo. Melodicamente, assim como em *Le zèbre* e *La chauve-souris*, temos uma sequência de notas que criam um ambiente de suspensão e tensão crescente, com breves momentos de relaxamento nos versos, tensão esta que só se resolve ao fim da canção, com o rugir do leopardo não indicado na partitura e adicionado pelos Quat’Jeudis.

A canção se abre com um alerta de perigo, avisando seu ouvinte na primeira quadra para tomar cuidado pois o leopardo ronda os bosques. Na quadra seguinte, temos uma síntese do espaço referido na canção, representado pela canto do rouxinol e pelo ronronar da fera, que chega a assustar até a floresta, o que sugere uma antropomorfização da natureza. A última quadra se espelha e deforma a quadra de abertura, utilizando as mesmas rimas e estruturas sintáticas para continuar expressando a humanização da floresta através do medo, indicada na quadra imediatamente anterior. Poderíamos pensar na quadra final como uma forma de tradução da quadra de abertura, pervertida pelo medo noturno expresso na quadra central. Além disso, é no mínimo curioso que quem sinta medo do leopardo seja a floresta, e não o narrador, seu interlocutor, ou outro personagem em potencial. Este recurso pode tanto funcionar como uma hipérbole, apontando que a fera é tão temível que é capaz de deixar boquiaberta até mesmo a floresta, quanto como um índice do processo de extinção de animais silvestres, que se tornam estrangeiros em seu próprio habitat. Partindo da ideia do animal como estrangeiro, como ocorre nas demais *Chantefables*, cabe aqui também uma leitura política relacionada ao contexto da época em que a canção foi escrita. A figura da fera invasora, que vem de "lugar nenhum" ("qui vien de nulle part"), pode representar metaforicamente as tropas nazistas, as quais eram sem dúvida tão ou mais temidas quanto um leopardo. De acordo com essa interpretação, o poeta ou performer da canção poderia se identificar com o rouxinol que, apesar da tensão envolvida na narrativa, segue cantando. Desse modo, a canção entraria em diálogo não só com seu momento histórico, mas como o momento exato da enunciação e performance, adquirindo ainda mais potência associada a melodia em crescendo do trecho, que torna o canto impávido diante do perigo.

4.4.22.1 O leopardo

Na tradução, procurei atentar para os esquema rímico dos versos, de modo que utilizei na primeira e últimas quadras uma par de rimas terminado em vogal e outro muito similar, apenas acrescido de uma consoante após a vogal, fenômeno próximo do que podemos observar no texto de partida ([bwa]/ [paʁ]/ [vwa]/ [paʁ]), porém onde ocorre de forma invertida, sendo a consoante adicionada ao final dos versos ímpares, enquanto na tradução foi adicionada ao final dos versos pares. Na estrofe

central, por sua vez, todas os versos terminam com a mesma vogal após a tônica, nasalizada ou antecédida de um fonema nasal, assim como no texto de partida ([otɔn]/ [ʃɑ̃t]/ [beɑ̃t]/ [etɔn]).

Contempla-se a possibilidade de, futuramente, acentuar as críticas contidas na canção propondo-se uma tradução que dialogue com a situação dos indígenas brasileiros e com o perspectivismo ameríndio, relacionado-se com o “jaguetê” mencionado por Guimarães Rosa e a “jaguaridade potencial do índio” (CERNICCHIARO, 2014)¹³⁸.

1.0.1

4.4.23 Le pélican

Organizado de maneira similar a *Le Crapaud*, *Le pélican* é dividido em quatro quadras seguidas de um dístico, sendo que todos os versos são octossilábicos. O grande *tour de force* realizado por Desnos nesta canção diz respeito a seu esquema rímico que, muito similar a *Le kangorou*, é todo composto de rimas nasais muito próximas, variando entre os fonemas [ɛ̃] e [ɑ̃]. Além das rimas em fim de verso, o poema conta também com várias rimas internas que, dada sua irregularidade, fazem com que a canção aponte sutilmente na direção das síncope do jazz. Isso é reforçado pela melodia, uma das mais irregulares e sincopadas das *Chantefables*. Já no início do canção isso pode ser percebido nas quebra rítmicas e pela aceleração ao fim do segundo e terceiro versos, cujas sílabas finais soam comprimidas. Mais adiante podemos perceber que o *mise en abyme* de pelicanos sugerido pela letra é representado por Wiener através da escalada de tom ao longo das três primeiras quadras. Esse padrão é no entanto quebrado, assim como é quebrada a organização em quadras no décimo terceiro verso, entoado de forma mais grave e obedecendo um andamento mais lento para, em seguida, surpreender o ouvinte com uma súbita aceleração e elevação de tom que envolvem a chave-de-ouro da canção. Esse ponto-de-virada métrico, melódico e semântico, representado pela ressalva de que a cadeia ovípara seguirá infinitamente desde que alguém não faça um omelete

138 Um bom exemplo dessa relação é a tradução do “The Tyger”, de William Blake, por André Vallias. Disponível em: < <http://andrevallias.tumblr.com/image/103466175653> >; acesso em: 21 de junho de 2018.

com os ovos, é que acentua o potencial cômico da canção, pois, como sabemos, grande parte do humor de uma piada se concentra no *timing* de sua narração e na sua capacidade de surpreender o interlocutor. Além disso, segundo o dicionário Larousse (2018) a expressão “faire un omelette” significa “quebrar coisas frágeis; causar danos por atrapalho”¹³⁹ e ainda se relaciona diretamente com o provérbio “On ne saurait faire une omelette sans casser des œufs” (“não se pode fazer um omelete sem quebrar os ovos”).

Nesta canção podemos observar o extraordinário exótico buscado por Desnos através da referência à “ilha do extremo oriente” (“dans une île d’Extreme-Orient”) onde o jovem Capitão Jonathan captura seu pelicano. Além disso, a canção ecoa as tradicionais histórias de marinheiros e piratas, muito comuns no imaginário infantil da primeira metade do século. Thounevel indica ainda a possibilidade da cadeia de pelicanos poder ser lida como uma metáfora para a cadeia de pais e filhos que naturalmente se estende ao infinito. Essa cadeia só é interrompida pela morte trágica, quando o futuro pai ou mãe, antes de o sê-lo, torna-se omelete. Seria, portanto, uma abordagem irônica e beirando o humor negro diante dos horrores da guerra, a qual, no entanto, é coerente com a obra de Desnos e com sardonismo e leveza com que o poeta costumava tratar assuntos graves¹⁴⁰.

4.4.23.1 O pelicano

Assim como nas demais traduções, propus inicialmente uma versão que corresponde ao esquema estrófico, rítmico e rímico do texto de partida. Dado o *tour de force* de se realizar uma tradução monorrímica, optei pelo uso das rimas em “ão”, razoavelmente comuns e ordinárias em português, evitando o uso de aumentativos e lembrando que tampouco as rimas em [ẽ] e [ã] são raras em francês. Para dar conta dessa restrição rímica, alguns itens do texto de partida foram eliminados ou

139 “Casser des choses fragiles ; faire des dégâts par sa maladresse” (LAROUSSE, 2018).

140 Em *Le souci*, poema da coletânea *Chantefleurs*, postumamente reunida às *Chantefables*, Desnos (2010) enuncia aquilo que poderia resumir a poética das *Chantefables et Chantefleurs*, ironicamente sugerindo: “Et pour qui sont ces six soucis?/ Ces six soucis sont pour mémoire./ Ne froncez donc pas les sourcils, /Ne faites donc pas une histoire, /Mais souriez, car vous aussi, /Vous aussi, aurez des soucis” (cuja tradução literal seria algo como: “E para quem são estas seis preocupações-calêndulas? Estas preocupações-calêndulas são para a memória./ Então não precisa franzir a testa/ Nem fazer tempestade em copo d’água./ Sorria, pois você também/ Você também vai ganhar preocupações-calêndulas”).

comprimidos num só significante, como no caso de "île d'Extrême-orient" que é representado na tradução pelo "Japão", o qual não deixa de ser uma ilha do extremo-orient. A tradução também dialoga sutilmente com o universo pop-trash brasileiro ao traduzir o segundo verso por "em uma outra geração", que além de corresponder semântica e formalmente ao texto de partida, faz referência ao funk *Jonathan da Nova Geração*, hit do funkeiro-mirim (hoje com 25 anos) Jonathan Costa, o qual fez sucesso nos anos 2000. Acredito que uma vez aberta a possibilidade de se estabelecer esta relação, temos aí um ganho por parte da tradução.

4.4.24 La tortue

La tortue apresenta um monólogo organizado graficamente em quadras, que podem ser entendidas como tercetos monorrítmicos seguidos de interjeições que repetem sílabas articuladas anteriormente. Entoada como uma espécie de lamento, em *La tortue* podemos notar a característica lentidão da tartaruga iconizada pelo andamento da canção, provavelmente o mais lento dentre as *Chantefables*, em torno de 50 bpm (*largo*). Também ouvimos duas vozes de fundo emulando um tremolo de violão clássico, remetendo à música flamenca e oriental. Quanto à dinâmica da canção, é interessante notar que quando a letra menciona "hirondelles" (andorinhas) a melodia realiza um crescendo em sentido agudo, subindo e descendo em *legato* e imitando, como a tartaruga gostaria de fazer, o voo das andorinhas.

Novamente temos nessa canção, como em *La baleine*, uma espécie de canto ao mesmo tempo resignado e otimista, uma vez que a tartaruga procura explicar humildemente que, apesar do seu nome (o substantivo feminino *tortue* em francês é homônimo e homófono do adjetivo flexionado *tortue*, que significa "torta, sem jeito, transviada"), ela não é vagabunda; apesar do casco, ela não se acha feia; e apesar de tudo, ela não se deixa desapontar. Contudo, o interlocutor a que essa tartaruga se dirige, que lhe responde numa espécie de estribilho que fecha as quadras ou se segue aos tercetos, parece cético, duvidando das afirmações, o que evidencia a resignação otimista ou o otimismo resignado do quelônio. Podemos também

encontrar na primeira estrofe um intertexto com o poema de La Fontaine “La tortue et les deux canards”, que narra a história de uma tartaruga que queria voar.

4.4.24.1 A tartaruga

Na tradução de *La tortue*, procurei, como nas demais canções, corresponder aos aspectos formais da canção de partida. No primeiro verso, arrisco “uma bras” como tradução para “je suis belle”, procurando assim obter uma rima e tentando dialogar com o melancólico samba de Adoniran Barbosa “Já fui um brasa”. “Tanga” e “renda de chita” foram outras adições que aproximam sutilmente a canção do seu contexto de chegada, uma vez que não são completamente exóticas ao contexto francês. Na estrofe final, optei por manter a “corcunda” (“bossue”) da tartaruga por conta da imagem evocada, adequando os qualificativos seguintes de modo a rimarem com o termo. Também alterei os fins das quadras, utilizando uma apenas uma interrogação, ao invés de repetir as sílabas, priorizando a naturalidade do canto.

4.4.25 Le homard

Organizado estroficamente da mesma maneira que *La sauterelle*, apresentando no entanto versos octossilábicos, *Le homard* possui um estrutura sintática bastante regular. Todos os versos se iniciam pelo vocativo *homard* (“lagosta”), qualificado de diversas maneiras após uma breve pausa. O canto parece configurar uma espécie de *ode à lagosta*, o que é expresso pela altivez e soberba com que a música é cantada pelos Quat’ Jeudis.

Essa ode poderia também muito bem fazer referência à Marinha Britânica pois no *argot* dos *faubourgs* franceses o termo designava a infantaria britânica, fazendo referência à cor do seu uniforme¹⁴¹. Esta leitura é corroborada pelas cores azul e vermelha com que é caracterizada a lagosta, presentes na bandeira do Reino Unido, e pelo verso “Homard, mauvais garçon/ bon prince”, uma vez que ao mesmo tempo que os britânicos eram aliados da França, não deixavam de ser invasores. A canção estaria ao mesmo tempo louvando e criticando a Marinha Inglesa, “Monseigneur de

141 Disponível em: < <http://www.ruski-mat.net/find.php?q=homard&l=FrFr&c=lem> >; acesso em: 15 de março de 2018.

la Pince”. “Pince” é um termo utilizado em francês para designar os beliscões com que se repreendiam as crianças nas escolas. Esse sentido seria o mais imediato e voltado ao público infantil, que possibilitaria ao performer inclusive brincar com seu público imitando os beliscões da lagosta com os dedos e ironizando o comportamento autoritário dos mestres. Por outro lado, “Monseigneur de la pince” pode fazer referência à “pince-monseigneur”, ferramenta conhecida em português como “pé-de-cabra” e muito utilizada para arrombar portas e permitir furtos. Logo, o Reino-Unido seria caracterizado como um “arrombador”, “glória dos mercados” (“gloire des marchés”) provavelmente devido ao desenvolvimento das ideias liberais no país e pelo acúmulo de riquezas e mercadorias “conquistadas” em todo globo, o que apontaria claramente para as suas práticas neocolonialistas.

4.4.25.1 A lagosta

Em *Le homard*, optei, como nas demais canções, por manter o nome do animal que intitula a canção. Por conta disso, para adequar-se ao ritmo da canção, o termo “lagosta” deve ser pronunciado com uma cesura após a terceira sílaba (“lagos-ta”). Apesar de perder algo da naturalidade da canção de partida, o isolamento da sílaba “ta” oferece um ganho, podendo em alguns casos ser entendida como a contração de “está” e pertencente a sentença seguinte (e.g.: “lagos-tá nadando”). Ao fim da canção, “Senhora-Tenaz” configura-se como uma tentativa de evocar a polissemia de “Monseigneur de la Pince”, porém sem obter o sentido de “pé-de-cabra”.

4.4.26 La fourmi

La fourmi é composta de dez versos octossílabos organizados graficamente numa só estrofe. Estes versos, no entanto, são apresentados musicalmente como dísticos rimados, intercalados pelo refrão “ça n’existe pas, ça n’existe pas”. Logo, o último verso, “eh! pourquoi pas?”, poderia ser encarado como uma espécie de *coda*, uma vez que foge tanto à métrica - é formado por quatro sílabas métricas - quanto à organização dístico-refrão. Sintaticamente cumpre sublinhar o uso de anáfora nos

primeiros versos dos dísticos, os quais começam sempre por “une fourmi” (“uma formiga”) e o refrão composto pela repetição de “ça n'existe pas”.

Quanto ao conteúdo, no primeiro verso somos apresentados à formiga que intitula o poema e a canção, a qual teria dezoito metros e usaria um chapéu na cabeça. No entanto, a imagem absurda é logo desmentida pelo refrão, que a afirma que “isto não existe”. Cria-se aí, logo após o efeito de humor provocado pela imagem insólita, uma quebra de expectativa. O ouvinte que adentrava o mundo da fantasia é trazido pelo refrão novamente à esfera do real imediato. No dístico seguinte, após associar desta vez a formiga a uma carroça cheia de patos e pinguins - estes últimos não muito comuns no cancionário infantil ocidental -, repete-se a negação e o efeito de desilusão, criando portanto um mecanismo que irá se repetir até o penúltimo verso da canção. Notamos ainda que, na canção de Wiener e Les Quat' Jeudis, o segundo “ça n'existe pas” que se segue a este dístico é enunciado com dúvida. No terceiro dístico, o poema deixa de fazer referência ao tamanho da formiga para apresentar e, como já aprendemos a partir dos versos anteriores, negar as habilidades linguísticas da formiga, que parece encarnar uma espécie de Babel. Inclusive, a enumeração que compõe o dístico somada ao tensionamento da melodia contribuem para insinuar uma espécie de caos babélico. Este movimento culmina no refrão, desta vez cantado quase aos brados, de forma imperativa, reforçando a negação que anteriormente havia surgido como dúvida. Na sequência opõe-se a este imperativo a modesta questão que ficará em aberto: “mas por que não?”. A pergunta é entoada na canção de forma resignada e quase desapontada. Isso faz com que a canção assuma um aspecto solidário para com o ouvinte, cuja fantasia foi repetidamente impedida pelo refrão.

Sob a perspectiva do público infantil, podemos observar que a canção posiciona-se criticamente em relação às repressões exercidas pelo mundo adulto, o qual às vezes tende a vetar o trânsito de babélicas formigas gigantes de chapéu carregando pinguins e patos pelo imaginário infantil em prol de ideias mais factíveis e racionais. Mas há uma segunda leitura. Jaques Fraenkel, sobrinho de Theodor Fraenkel e uma das últimas pessoas vivas a ter conhecido Desnos pessoalmente, lembra em um

depoimento¹⁴² que *Fourmies* é o nome de uma cidade do interior da França onde se localizava uma fábricas de trens. Por metonímia, os trens que circulavam na época passaram a ser conhecidos como “fourmies”, homófono de “fourmis” (formigas). Fraenkel e Thounevel (2013) ainda notam que dezoito metros é a medida aproximada de certos trens. Para além disso, temos que, de fato, uma fileira de formigas andando pode lembrar uma locomotiva. Portanto, tendo isso em mente, percebemos que o trem babélico do poema, repleto de patos e pinguins, animais relativamente frágeis e indefesos, passa então a fazer referência ao trens que levavam os judeus e demais perseguidos pelo regime nazista aos campos de concentração. Nesse caso, o estribilho surge como uma enunciação embasbacada diante do massacre, de alguém que simplesmente não consegue acreditar em tamanha barbárie e insiste em afirmar que “isso não existe”. A resposta da *coda*, ecoando as atrocidades humanas cometidas ao longo da história, é ao mesmo tempo mórbida e irônica: por que não?

4.4.26.1 Formiga

Numa primeira tradução, mantive uma estrutura métrica e rímica próxima a do texto e canção de partida. Como na canção podemos observar o uso de rimas imperfeitas - *char/pas* [ʃaʁ/pa] e *tête/mettres* [tɛt/mɛtʁ] - e Low (2005) sublinha que a perfeição das rimas na canção não é primordial, utilizei rimas toantes em português (“metros/belo” e “carroça/choca”). Quanto ao estribilho optei pela dupla negação “não existe, não” por não exigir deslocamento de tônicas para se adequar à melodia e conferir maior efeito de oralidade ao verso. No último verso, segui a interpretação de Les Quat’ Jeudis que interpretam a interjeição “Eh!” como “et”, conjunção aditiva homófona em português e muito utilizada no registro oral em início de frases interrogativas relacionados ao porquê de algo, assim como “mas”.

4.4.26.2 Arara

Na segunda tradução, tentando corresponder a crítica realizada por Desnos, substitui-se a formiga pela *arara*, cujo nome também encontramos em *pau-*

142 Disponível em: < <http://desnos.1944.1945.over-blog.com/temoignage-jacques-f> >; acesso em: 12 de março de 2018.

de-arara, meio de transporte muito comum no interior do Brasil. Guardadas as devidas proporções, tentei corresponder à imagem dos trens cheios de judeus à situação dos trabalhadores rurais brasileiros que, apesar de sem dúvida ser incomparável ao holocausto, é bastante delicada. Algumas expressões foram usadas no sentido de remeter aos retirantes nordestinos que, assim como os judeus na Europa foram forçados por fatores externos a deixar sua terra natal. Embora com um destino muito menos trágico que o dos judeus europeus, infelizmente muitos retirantes acabam marginalizados e flagelados, invisibilizados e passíveis de serem objeto de um “ça n’existe pas” ou “isso não existe” enunciado por um sociedade e um estado cínico.

4.4.27 Le tamanoir

Le tamanoir organiza-se em duas estrofes, a primeira composta de seis octossílabos e a segunda de quatro octossílabos e um tetrassílabo, ou seja, metade de um octossílabo. Essa irregularidade métrica é suavizada na canção com a distensão das sílabas em tempos mais longos. Novamente, a letra da canção é toda elaborada a partir de uma só rima, desta vez em [waʁ].

O *non sequitur* que se estabelece a partir das perguntas da primeira estrofe assemelha-se, especialmente se considerarmos o segundo verso de cada par como uma resposta, tanto aos *cadavres exquis* surrealistas quanto aos primeiros textos dadaístas, como os diálogos da peça *Le coeur à gaz*, de Tristan Tzara, na qual de acordo com o comentador Henri Béhar (TZARA, 1975, p. 670) somente uma réplica na peça inteira - excetuados os comentários que os personagens realizam sobre a própria peça - é coerente à pergunta que está sendo feita. Ainda que não se considere o segundo verso dos dísticos como resposta, o efeito daí decorrente é o de uma “gravidade enigmática” e a criação de uma “situação misteriosa” (CHABANNE, p. 92, 1995). Logo, as respostas dadas às perguntas tendem a quebrar a expectativa do ouvinte, semelhante ao que se dá no último verso em que, para resolver a métrica irregular, as sílabas são distendidas, apagando-se vagarosamente com a vela.

Outro aspecto absurdo da canção é que, apesar de o interlocutor que surge na segunda estrofe afirmar não ter visto o tamanduá, ele diz que o animal entrou na sua mansão e apagou todas as velas. Para além da piada infantil, do tipo “Fulano mandou dizer que não está”, essa situação certamente faz referência às práticas adotadas pela população civil francesa durante a guerra, tanto no que diz respeito a não dedurar os perseguidos pelo regime, quanto a apagar as luzes à noite para não servir de alvo aos bombardeios. Isso explicaria inclusive a incoerência dos versos pares da primeira estrofe se eles fossem lidos como respostas às perguntas. Diante do autoritarismo insistente da pergunta, a resposta absurda surge como uma forma de evasão, de desconversar. Ainda com relação ao contexto da ocupação nazista, Thounevel aponta que os olhos escuros de que fala o poema poderiam fazer referência à exposição de setembro de 1941 *Le juif et la France*, que se propunha a ensinar a população a reconhecer um judeu através de seus traços físicos.

4.4.27.1 O tamanduá

Na tradução dos diálogos que compõem a primeira estrofe de *Le tamanoir*, procurei manter o efeito de oralidade utilizando a dupla negação “não visse não?”, bastante comum no português brasileiro, oxítona e que rima com “tição”, também oxítona. Na segunda estrofe, embora o termo “mandua” seja dicionarizado e se refera a “barraca” cingalêsa (AULETE, 2018), como seu uso é bastante incomum no contexto de chegada e criaria complicações para manter o aspecto monorrímico da canção, optei por preterir esse formal, não reproduzindo em português a rima perfeita entre “tamanoir” e “manoir” e ficando com a modesta “não” e “mansão”. Também chamo atenção para a tradução de “éteignoir”. Na canção em francês, de acordo com minha leitura, o “éteignoir” (objeto utilizado para se apagar velas) pode claramente fazer referência ao focinho do tamanduá, comprido e chamuscado como um “éteignoir” após o uso. Portanto, optei por não tentar transpor o “éteignoir”, que além do mais é bastante estranho ao contexto de chegada, e propus “nariz tição” como solução.

4.4.28 Les hiboux

O poema no qual é baseada a canção *Les Hiboux* é formado por dezesseis versos octossílabos, com exceção do verso 15 que contém apenas duas interjeições monossilábicas. Os versos são organizados em três estrofes irregulares, sendo duas quadras seguidas por uma estrofe longa de oito versos. Seu esquema rímico é uniforme, sendo que todos os versos do poema rimam em [u]. Além disso, os versos são permeados por uma série de rimas internas. Na primeira quadra, todas as rimas internas se encontram na quarta sílaba métrica, criando uma espécie de cesura no poema a qual é respeitada pela melodia. Na última quadra, excetuando-se os dois primeiros versos, as rimas internas passam a ocupar a terceira posição do verso. O ritmo da canção ditado pelo piano faz com que as sílabas que abrem os dois primeiros dísticos das duas primeiras estrofes tenham de ser ligeiramente contraídas. Essas duas primeiras estrofes são divididas em dois momentos. A primeira metade da primeira estrofe é cantada com acompanhamento do piano e de vozes de fundo que emulam os pequenos filhotes das corujas tematizadas na peça. O dístico final, por sua vez, configura-se como um canto falado ou recitativo, cujo primeiro verso é enunciado *a capella* e o segundo acompanhado somente pelo piano. Essa forma é empregada também na terceira estrofe, que se inicia mais próxima do recitativo ou canto falado e vai se tornando mais melódica ao longo do seu desenvolvimento, isso culmina no verso final, que, após a enunciação das interjeições, muda de tempo e é entoado mais melódica e espraadamente, como os versos finais das quadras anteriores, com notas mais longas e segundo a partitura de forma "lenta e confidencial" ("lent et confidentiel").

O poema ainda se baseia no provérbio "viens mon chou, mon bijou, mon joujou, sur mes genoux, et jette des cailloux à ce hibou plein de poux"¹⁴³ (em tradução literal: "venha meu repolho, minha joia, meu brinquedo, nos meus joelhos, e jogue pedras nessa coruja cheia de pulgas") ensinado às crianças como forma de auxiliar na memorização de palavras cujo plural configura-se como exceção à regra gramatical. Desnos utiliza então todas estes substantivos no fim dos versos, compondo rimas homófonas. No entanto, o poeta apenas parte do dito para compor uma canção que vai além da mera mnemotécnica.

Podemos observar que a canção se inicia caracterizando as corujas como mães de corujas, fazendo claramente referência à expressão em inglês *mother owl* ou, em português, mãe coruja. Estas mães-corujas são apresentadas na canção como preocupadas com seus filhos, uma vez que gostariam de tomar conta deles em seus joelhos e caçando-lhe os piolhos. Contudo, na segunda estrofe o narrador da canção, após descrever as tais corujas, nos lembra que elas não possuem joelhos. Nesses versos resume-se o mote da canção, o qual parece, novamente, assim como em *La baleine*, fazer clara referência à situação que viviam as mães flageladas pela guerra, as quais também eram privadas de ter seus filhos no colo. Inclusive, a menção à falta de joelho das corujas pode figurar como referência às mutilações causadas pelos bombardeios. Essa leitura é reforçada ao fim da terceira estrofe quando o narrador, após perguntar onde se desenrolou a *sua* - do ouvinte ou das corujas? - história e listar hipoteticamente uma série de lugares, indica que ela provavelmente se passou "nos loucos". A referência à loucura pode tanto ser relacionada ao absurdo da canção em si, que fala de piolhos em corujas, o que não é lá muito comum, como ao absurdo da guerra. Nesse sentido, é interessante também notar que o lugar em que acontece a guerra passa a ser uma espécie de não-lugar, cujo topônimo passa a ser incapaz de denominar e somente esta espécie de anti-sujeito plural que é representado pelos "loucos" é capaz de designar.

Quanto aos topônimos listados na canção, a escolha parece se dar primordialmente pelos seus aspectos fonéticos, de modo a seguir as recorrências de [u] estabelecidas anteriormente. Porém, novamente podemos observar a ocorrência do exótico, seja ele representado pela Andaluzia, Moscou, ou por tribos africanas e pelas cabanas de bambu orientais.

4.4.28.1 As corujas

Novamente, encontramos em *Les hiboux* o desafio de apresentar em português uma tradução monorrímica e com todos os fins de verso oxítonos. Para tanto, foram necessários alguns torneios sintáticos e semânticos como, por exemplo, o “bico duro como pedra” (“leur bec est dur comme cailloux”) que na tradução é duro como “aço

azul”; o “piá gabirú” que na tradução está “nu”, como de fato são os filhotes de pássaros, sobre os joelhos da mãe-coruja”; ou ainda as pequenas corujas, que na tradução são comparadas a “espuma de xampu” enquanto no original são “macias como brinquedos” (“doux como des joujoux”).

Optei por traduzir o penúltimo verso da canção com “Uhm? Uhm?” para tentar dar conta da rima e da polissemia de “Hou! Hou”, que pode tanto apontar para o pio da coruja como para a pergunta “onde?” (“où”), utilizando para isso o mesmo fonema que vem sendo usado nos fins de verso ao longo de todo o poema. Novamente, de modo similar ao que ocorre em “O cuco”, o deslocamento da tônica no fim da canção gera um duplo-sentido que, no âmbito das *Chantefables*, entendo como ganho, sendo que encontramos novamente um “cu” oculto no verso 16 (“em nenhum, foi lá no lunático”).

4.4.29 L'ours

A letra de *L'ours* é composta por heptassílabos organizados em dois dísticos e uma estrofe de seis versos. As duas primeiras estrofes ou dísticos seguem o esquema de rima entrelaçadas, enquanto a estrofe seguinte é baseada em um só rima em [aʒ], a mesma que é encontrada nos versos 1 e 4, que abrem e encerram a primeira parte da canção. A transição da primeira para a segunda parte da canção é marcada musicalmente pela alteração e aceleração da melodia e forte acentuação a partir do quinto verso, onde surge o que Chabanne (1995, p. 94) classifica como “maldição ritual” (“malédiction rituelle”). O acento, apesar de intensificado, continua na mesma posição que na primeira parte.

Em 1929, o pintor Fujita, primeiro marido de Youki, futura esposa de Desnos, tatuou no braço do poeta um urso e uma estrela, numa referência à constelação da Ursa Maior (BARNET, 2006, p.223). Também cumpre lembrar que Desnos é autor de um livro intitulado *Calixto*, nome de uma ninfa mítica que foi transformada por Hera em urso e aprisionada no céu, tornando-se a constelação da Ursa Maior. O animal aparecerá novamente na obra de Desnos em *Histoire d'une ourse* do livro *État de veille* (DESNOS, 1999, p. 984), poema que descreve a passagem de uma urso pela

cidade, a qual se metamorfoseia na Ursa Maior, enquanto o eu-lírico ouve os gritos dos amigos aprisionados¹⁴⁴. Nesse poema temos uma antecipação de quase todos os temas que reaparecerão no *L'ours* aqui analisado e traduzido. Além disso, o poema também estabelece uma relação de intertexto com *A la santé*, de Guillaume Apollinaire. Na terceira parte desse poema o eu-lírico encarcerado também se compara a um urso e menciona o céu azul “como uma corrente”¹⁴⁵.

Como no poema de *État de veille*, a temática desta letra parece ser a ameaça do encarceramento e dos trabalhos forçados, o que parece antever a situação que o próprio Desnos viria a vivenciar. Assim, a partir de 1945 pode-se pensar no urso de que fala o narrador como remetendo ao próprio Desnos. No entanto, para além do caráter potencialmente autobiográfico do poema, é interessante a oposição e quase o *nonsequitur* que se dá entre as duas primeiras estrofes e a estrofe final. Enquanto nos primeiros versos da canção o urso está se “regalando de mel” (“il s’y régale de miel”), na última estrofe ele recebe como refeição uma vassoura para a faxina (“Qu’un balai dans ton ménage”), um tapa pelas dívidas (“une gifle pour tes gages”), um quarto no último andar (“un chambre au dernier étage”) e um macaco em casamento (“et un singe en mariage”). Ou seja, vai passar fome, ser torturado e separado da sua amada. Mas quem não dará comida ao urso ou a ursa? Quem enuncia a última estrofe e a quem?

Realizando uma leitura política da obra, tudo indica que os responsáveis pela enunciação desta estrofe seriam os invasores nazistas. Quanto à assimetria entre os dois primeiros dísticos e a estrofe final, há que se lembrar que é somente depois do surgimento da “grande ursa”, ou “ursa maior”, no céu tempestuoso (“au pays bleue des orages”) que a canção se enfurece e a “maldição ritual” é pronunciada. Poderíamos interpretar a atitude do urso como fúria diante da separação de sua companheira, presa no céu assim como Calixto. Por outro lado, é possível se imaginar que a jaula do primeiro dístico represente alegoricamente o cotidiano de um cidadão médio comum, espécie de prisão metafórica e em certa medida

144 “Grande Ourse au ciel tu resplendis/ Tandis que j’écoute dans la nuit/ Les cris, les chants des mes amis” (DESNOS, 1999, p. 985).

145 “Dans une fosse comme un ours/ Chaque matin je me promène/ Tournons tournons tournons toujours/ Le ciel est bleu comme une chaîne/ Dans une fosse comme un ours/ Chaque matin je me promène” (APPOLINAIRE, 1994)

confortável. A terceira estrofe, por sua vez, faria referência aos campos de concentração, prisão de ato e de fato e das mais terríveis. Outra possibilidade é que a terceira estrofe represente uma voz vinda “de fora”, que traz o narrador lírico e poético dos dísticos anteriores para uma realidade mais imediata e assustadora. Nesse caso não interessa quem é o urso ou a ursa. Interessa que há alguém fantasiando com mel e com os céus e que esse alguém é brutalmente transportado para uma realidade nada idílica. A canção ainda pode ser interpretada como um drama conjugal em que o casal encontra-se tão distante que só é capaz de se encontrar e se fundir através do conflito, diante do qual não é possível discernir quem fala.

4.4.29.1 O urso

No primeiro dístico de “O urso”, a tradução apresentada procura manter o paralelismo entre “urso maior” (“le grand ours”) e “Ursa maior” (“la Grande Ourse”), razão de não ter sido utilizado “grande urso” ou similar. A seguir, a “maldição ritual” de que fala Chabanne (1995) foi traduzida por “Canja! Canja”, que além de corresponder à “bisque” (espécie de sopa francesa), também é entoada como grito de torcida (“é canja, é canja, é canja de galinha, arranja outro time pra jogar na nossa linha”). No verso 9, o “quarto sob escada” foi escolhido por conta de uma possível ambiguidade sonora, podendo ser ouvido como “quarto, sobe escada”.

4.4.30 Le ver-luisant

Le ver-luisant fecha tanto o livro quanto o disco, confirmando o otimismo de Desnos, Wiener e Les Quat’ Jeudis diante do horror. A composição, antes mesmo de ser musicada, já possuía certo ares de canção de ninar, os quais foram sublinhados por Wiener e Les Quat’ Jeudis. Situada no fim do livro e do disco, a canção convida o ouvinte a calmamente adormecer após a leitura e/ou audição. Como sugerem Flores & Gonçalves (p. 92, 2017), Wiener e Les Quat’ Jeudis, ao musicarem o poema de Desnos, parecem estar atentos que “numa performance de ninar, precisaríamos de mais, de uma voz a que se desse o canto e o texto, de uma voz que ofertasse o canto como dom e toque”. Além de ocupar uma posição de destaque na organização

do disco e do livro, *Le ver-luisant* também ocupa um lugar de destaque na tradução, uma vez que como afirmam os autores anteriormente citados, “a cantiga de ninar poderia ser um ponto experimental impressionante das possibilidades tradutórias implicadas na voz e no corpo”.

Quanto aos sentidos expressos na cantiga, no primeiro verso há um jogo com a homofonia de *ver* (verme) e *vers* (verso), sendo que tanto os vagalume brilha quanto os versos do poema brilham à meia-noite. *Ver* é também homófono de *verre* (vidro), o que poderia evocar para o ouvinte francês postes de rua ou lustres. Há portanto um grande *condensação* no verso, após o qual *vagalume*, *verso* e *vidro* acabam se introduzindo na lua e lhe roe a moela, imagem a um só tempo lírica e grotesca e que sugere elipticamente que a lua seja um osso. A canção se relaciona sutilmente ao surrealismo, para além de suas imagens fantásticas, ao fazer referência ao universo onírico, afirmando que a lua semeia as crianças de sonhos, gota a gota. Desnos parece assim reabilitar o lirismo da lua, livrando-a da pieguice com que a envolveram poetas de talento duvidoso.

Yves Thouvenel (2013) lembra que “lune” era o nome de um vermífugo para o qual, segundo o autor, Desnos elaborou propagandas (fig.7, p. 142). O próprio nome do medicamento aponta para um trocadilho, uma vez que a palavra “lune” pode ser utilizada para referir-se à “bunda”, como já vimos em *Le brochet*. Nesse contexto, portanto, poderíamos realizar uma leitura joco-escatológica do poema, para a qual a “lune” que surge na segunda estrofe poderia conter as duas acepções: no fim da primeira estrofe seria o traseiro da criança, por onde entra o verme para “roer sua moela”, ou seja, sugar-lhe os nutrientes; na segunda estrofe denotaria o traseiro da criança, “ninho dos vermes”; e nos últimos três versos passaria a denotar o medicamento em si, administrado “gota a gota” (*goutte a goutte*) e responsável por acalmar as crianças e conferir-lhes um boa noite de sono.

4.4.30.1 O vaga-lume

Diante da dificuldade de se corresponder aos vários sentidos evocados por “ver/vers/verre” e dos jogos verbais contidos na canção, apresento uma tradução ainda em processo.

Como exemplo das escolhas tradutórias possíveis, no caso do verso de abertura, para dar conta de sua polissemia, além do verso apresentado anteriormente na tradução (“de noite vaga-lume luzis”), cogita-se utilizar o verso “vai ver só, vaga-lume a luzir”, preterindo a “noite” (no texto de partida “minuit”) em prol da polissemia de “vai ver só”, que pode evocar a frase “vai, verso” ou ainda, como uma alteração na articulação, “vai ver sou”. No verso que abre a segunda estrofe, tentei corresponder ao ninho de vaga-lumes e/ou versos com “Ah, lua! Cant’este lar”, que vocalizado pode tanto ser entendido como apresentando a lua como um canto (musical ou arquitetônico) estelar, como uma oração na primeira pessoa, em que aquele que enuncia afirma cantar “este lar”. Contraindo-se a última vogal de “canto”, abre-se ainda a possibilidade do termo referir-se ao imperativa “canta” ou “cante”, coerente com o verbos seguintes.

5 CONCLUSÃO

Embora pareçam algo simples a olhos e ouvidos desavisados, ao longo deste trabalho pudemos observar que as *Chantefables* de Desnos, musicadas pelos Quat’ Jeudis, configuram-se como um objeto de trabalho múltiplo e complexo. Sem dúvida, as quadras aqui apresentadas possuem uma franca tendência a serem o tempo todo “outra coisa”, ou seja, objetos esquivos.

Mesmo depois de deixar seu corpo e tornar-se *corpus*, Desnos novamente se biparte e se refunde (e refunda). Desnos ganha novamente voz nas gravações de Wiener e dos Quat’ Jeudis e a autoria dos poemas, essas suposta mônada, também se biparte, se desdobra. As canções se originam de uma voz que assina Desnos e *também com* uma voz que atende por Wiener. A voz de Wiener não é necessariamente e somente a que emitem sua cordas vocais; É a voz que sai de seu corpo como um todo e em outros corpos encontra seu suporte físico, conjunto que inclui e dá, à voz de Desnos, voz. Dessa forma, refaz as canções de Desnos,

adicionando-lhes camadas, como num processo de *overdub*. Por afim, como aponta Flores (p. 121, 2017), “o que acontece é que a canção se transforma pela mudança de corpos, pela idades e histórias dos corpos; (...) *What have I become?*, eis o que toda canção poderia se perguntar, depois de incorporada por outras vozes”.

A partir destas reflexões, surge outra questão: o que pode ser *traduzir* os *Chantefables*? Quais *relações* serão articuladas? Quais vetores ativarão o tradutor ao fazer Desnos, Wiener e Les Quat’ Jeudis cantarem em português? E quais calará?

O tradutor das *chantefables*, antes do movimento tradutório em si, deve encarar, ouvir o *outro*, que “é à diferença, mas também a semelhança” (CARDOZO, p. 154, 2006). Ouvir e encarar os outros. Lidar com as *chantefables*, ouvir Wiener e os Quat’ Jeudis e encarar Desnos e vice-versa. Encontrar aí as diferenças que (n)os definem, que (n)os delimitam. No entanto, este processo mais que findo é *contínuo* e, por sua própria natureza enquanto *poiesis tradutória* e relacional, estará sempre *em processo*, seguindo a natureza inercial de todo movimento. E o que é traduzir se não, dentre outros, o movimento de pôr em *relação* e assim traduzir-se? Afirmo, com Cardozo (*Id. Ibid*), que este processo “é como reconhecer no outro algo que nele se projeta como minha própria extensão e, nisso, flagrar algo do que me imagino ser”. O que faz lembrar de Derrida que, ao discorrer sobre Schelling e a crítica kantiana, afirma que “E se partirmos disso [da necessidade de se partir da unidade originária para pensar a dissociação], então todas as diferenças só serão traduções (em um sentido não necessariamente linguístico) do mesmo que se projeta ou se *reflete* em ordens diferentes (Derrida apud *Tradução: a prática da diferença*, 1998).

Diante desta multiplicidade, por que então praticar *uma* tradução? Uma vez que, a partir deste raciocínio, não há *uma* tradução, e sim uma miríade de possibilidades de dizeres que se abrem, as *Chantefables* de Desnos, não diferente de qualquer obra, pedem por mais traduções, por *outraduções*. Traduções que possam iluminar diferentes perspectivas deste poliedro a que chamamos obra e, por consequência, de nós mesmos enquanto leitores-tradutores. Pois, ao fazer mais de uma imagem, mais um canto das *Chantefables*, estou amplificando a capacidade de alteridade.

Pluralizando a afirmação de Cardozo (2008), numa bi ou tridução - como propõe Pignatari (2006) -, por exemplo, estarei construindo *outros meus* para assumirem os *lugares dos outros*. Lugares que, nas *chantefables*, podemos entender como da literatura de vanguarda, da canção para divertir crianças, da canção de protesto, do canto de roda, etc.

Porém, para tornar praticável estar prática e à guisa de eco, dada a impossibilidade de conclusão, a pergunta: q u e m s s o o u?

6 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADAMOWICZ, Elza. **Robert Desnos's writings on art: beyond the exotic?**, in: M.-C. Barnet and E. Robertson, eds., *Surrealism in the New Century: Celebrating Robert Desnos*. London: Peter Lang, 2007.

ALMEIDA, Guilherme de. **Os melhores poemas de Guilherme de Almeida**. Seleção e organização de Carlos Vogt. 2ª ed. São Paulo: Global, 2001.

ALMEIDA, Matheus de Souza. **Manualzinho de versificação**. Disponível em: < <https://formasfixas.blogspot.de/2017/06/manualzinho-de-versificacao.html> >; Acesso em: 21 de fevereiro de 2018.

ANDRADE, Mário. **Aspectos da música brasileira**. 2ª edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

APOLLINAIRE, Guillaume. **Alcools suivi de Le Bestiaire et de Vitam impedere amor**. Paris: Gallimard, 1994.

_____. **Bestiário ou Cortejo de Orfeu**. Tradução de Álvaro Faleiros. São Paulo: Iluminuras, 1997.

ARBEX, Márcia. **Exercícios de estilo com “sotaque tupiniquim”: Luiz Rezende tradutor de Raymond Queneau**. *O eixo e a roda: Revista de Literatura Brasileira*. Vol. 18. n. 1. Belo Horizonte, Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais. 2004. p. 129-145.

AULETE, Caldas. Aulete Digital – **Dicionário contemporâneo da língua portuguesa: Dicionário Caldas Aulete**, vs online, acessado em 25 de julho de 2007.

BANDEIRA, Manuel. **Seleção de Prosa**. Editora Nova Fronteira, 2ª reimpressão, Rio de Janeiro: 1997.

_____. **Itinerário de Pasárgada**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BARNET, Marie-Claire; ROBERTSON, Eric; SAINT, Nigel (org.). **Robert Desnos: Surrealism in the Twenty-First Century**. Bern: Peter Lang, 2006.

BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins. Fontes, 2004.

BATAILLE, Georges. **La littérature et le mal**. Œuvres complètes, Tome IX. Paris: Gallimard, 1979.

- BERMAN, Antoine. **A retradução como espaço da tradução**. Florianópolis: Cadernos de Tradução, 2017. Tradução de MARINI, C. P. & Ferreira, A. M. A.
- BORDINI, Maria da Glória. **Poesia Infantil**. São Paulo: Ática, 1986.
- BRENNAN, Timothy. Preface to the english edition. In: CARPENTIER, Alejo. **Music in Cuba**. Edited and with an introduction by Timothy Brennan. Translated by Alan West-Durán. Cultural Studies of the Americas, vol. 5. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001.
- BRETON, André. **CORPS, ÂME ET BIENS** in: *Surréalisme au service de la révolution* nº1, Paris: 1930; disponível em: < http://melusine-surrealisme.fr/site/Surr_au_service_dela_Rev/Surr_Service_Rev1.htm >, acesso em: 17 de fevereiro de 2018.
- BRETON, André. **Manifestos do surrealismo**. Trad. de Sergio Pachá. Rio de Janeiro: Nau editora, 2001.
- BRITTO, Paulo Henriques. **A Tradução Literária**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.
- _____. **Tradução e criação**. Cadernos de Tradução, Florianópolis, n. 4, p. 239-262, 1999.
- CAMPOS, Augusto de. **Balanço da bossa e outras bossas**. São Paulo: Perspectiva, 1969.
- CAMPOS, Haroldo. **Transcrição**. Orgs. Marcelo Tápia e Thelma Médici Nóbrega. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- CANTALOUBE-FERRIEU, Lucienne. Préface. In: DESNOS, Robert. **Les voix intérieures: Chansons et textes critiques**. Textes réunis et préfaces par L. Cantaloube-Ferrieu. Paris: L'arganier, 2005.
- CARAMÉL, Rémi. **Raoul Curet : rencontre au soleil**. Disponível em: < <http://danslombredestudios.blogspot.de/2016/07/raoul-curet-rencontre-au-soleil.html> >; acesso em: 18 de fevereiro de 2018.
- CARDOZO, Mauricio Mendonça . **So far, so close: traduzindo o mundo num mundo em relação**. In: VII. Brasilianischer Deutschlehrerkongress, 2008, Rio de Janeiro. Programa do VII. Congresso Brasileiro de Professores de Alemão. Rio de Janeiro: UERJ; ABRAPA, 2008. v. 1. p. 63-64.
- CARDOZO, Mauricio Mendonça **A Assombrosa História do Homem do Cavalo Branco**, de Theodor Storm. 1. ed. Curitiba: Editora UFPR, 2006. v. 1. 159p .

CARPENTIER, Alejo. **Music in Cuba**. Edited and with an introduction by Timothy Brennan. Translated by Alan West-Durán. Cultural Studies of the Americas, vol. 5. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001.

_____. **Un homme de contraste** in DUMAS, Marie-Claire (org.): *Cahier de L'Herne. Robert Desnos*. Paris: Editions de l'Herne, 1987.

_____. **La radio e sus nuevas posibilidades**. Crónicas 2: arte, literatura, política. In: *Obras completas de Alejo Carpentier*, vol. IX. México; Madrid: Siglo XXI Editores: Siglo XXI de España, 1984.

CHABANNE, Jean-Charles. **Presence de Robert Desnos dans les manuels de l'école élémentaire**. *Poétiques de Robert Desnos*. Ed. Laurent Flieder. Paris: ens Editions, 1996. 83-100.

CHOCIAY, Rogério. **Teoria do Verso**. São Paulo: McGraw-Hill, 1974.

CONLEY, Katharine. **Robert Desnos, Surrealism, and the Marvelous in Everyday Life**. Lincoln: University of Nebraska Press, 2003.

DESNOS, Robert. **Oeuvres**. Paris: Gallimard, 1999.

_____. **Les voix intérieures: Chansons et textes critiques**. Organização e prefácio por Lucienne Cantaloube-Ferrieu. Paris: L'arganier, 2005.

_____. **Liberdade ou Amor!** Florianópolis: Edições Nephelibata, 2015.

_____. **O livro secreto para Youki**. Florianópolis: Armazém, 2016.

_____. **Chantefables et chantefleurs**. Paris: Gründ, 2010.

_____; WIENER, Jean et. al. **La belle saison est proche**. Intépretes: Edwige Bourdy; Jean-Noël Poggiali et. al. Paris: Maguelone, 2006. Disponível em: < <https://open.spotify.com/user/aleph187b/playlist/684h8tZz1qaDKc0Vf3VJA7> >; acesso em: 30 de maio de 2018.

DIAS-PINO, Wladimir. **poesia/poema**. Org. Rogério Camara e Priscilla Martins. Brasília, DF: Estereográfica, 2015.

DYLAN, Bob. **Letras (1961-1974)**. Tradução de Caetano W. Galindo. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

EGGER, Anne. **Robert Desnos**. Éditions Fayard: Paris, 2007.

FALEIROS, Álvaro S. **A rima nos cantos populares: contribuições para o rimário brasileiro**. Revista do IEB, São Paulo, n. 43, set. 2006, p. 99-125.

_____. **Traduzir o Poema**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2012.

FINNEGAN, Ruth. **Oral poetry: its nature, significance and social context**.

Indianapolis: Indiana University Press, 1992.

FLORES, Guilherme Gontijo & GONÇALVES, Rodrigo Tadeu. **Algo infiel: corpo performance tradução**. Florianópolis: Cultura e Barbárie; São Paulo: n-1, 2017

FLORES, Guilherme Gontijo. **Tradutibilidades em Tibulo**, 3.20. Scientia Translationis, n. 10, p. 141-50, 2011.

_____. **Uma poesia de mosaicos nas Odes de Horácio**. Tese de Doutorado. São Paulo: USP. 2014.

_____. **A diversão tradutória: uma tradução das Elegias de Sexto Propércio** – Belo Horizonte: UFMG / Faculdade de Letras / Programa Pós-Graduação em Estudos Literários, 2008.

FRAENKEL, Jaques. **Robert Desnos. Les faux-papiers. Témoignage de Jacques F.** Disponível em: < <http://desnos.1944.1945.over-blog.com/temoignage-jacques-f> >; acesso em: 12 de março de 2018.

GALINDO, Caetano W. **A tradução em traduções de um poema de Heine**. Tradução em Revista 10. Rio de Janeiro, 2011. Disponível em: < <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/17858/17858.PDF> >; Acesso em: 3 de janeiro de 2018.

_____. **Visões de Dylan**. Elyra – Revista da rede internacional Lyracompoetics, n. 9, junho de 2017.

_____. **Em tradução (Poesia)**. Disponível em: < <http://www.blogdacompanhia.com.br/conteudos/visualizar/Em-traducao-Poesia> >; acesso em: 8 de março de 2018.

GRITSENKO, Elena; ALESHINSKAYA, Evgeniya. **Translation of Song Lyrics as Structure-related Expressive Device**. *Procedia - Social and Behavioral Sciences*. Sciences. Elsevier: 5 October 2016.

GRÜNEWALD, José Lino. **Robert Desnos, Poeta da Palavra** in: O Grau Zero do Escrever. São Paulo Ed. Perspectiva, 2002.

JORGE, Ana Lucia Cavani. **O acalanto e o horror**. São Paulo: Escuta, 1988.

KIMORI, LIGIA. **A lição dos mestres: os parnasianos na biblioteca de Mário de Andrade**. Estud. av. [online]. 2017, vol.31, n.90, pp.215-230. Disponível em: < <http://dx.doi.org/10.1590/s0103-40142017.3190015> >; acesso em: 7 de março de 2018.

KUGLI, Ana & OPITZ, Michael. **Brecht-Lexikon**. Stuttgart: J.B. Metzler, 2006.

KUHN, Mme. Marie-Antoinette. **FANTASIE ET RÉALISME DANS LA SCULPTURE DE L'ABBATIALE SAINT VINCENT DE METZ**. Metz: Académie nationale de Metz, 1999. Disponível em: <
http://documents.irevues.inist.fr/bitstream/handle/2042/33806/ANM_1999_157.pdf;sequence=1 >; acesso em: 31 de maio de 2018.

LACET, Cristine. **Da forclusão do Nome-do-Pai à forclusão generalizada: considerações sobre a teoria das psicoses em Lacan**. Psicologia USP, São Paulo, v. 15, n. 1-2, p. 243-262, junho 2004. ISSN 1678-5177. Disponível em: <
<https://www.revistas.usp.br/psicousp/article/view/42272> >. Acesso em: 08 mar. 2018.

Laranjeira, Mário. **Poética da tradução: Do Sentido à Significância**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003.

LAROUSSE. Dictionnaire en ligne, Paris: Larousse, 2018.

LEIRIS, Michel. **Robert Desnos, une parole d'or**. in: DUMAS, Marie-Claire (org.): *Cahier de L'Herne. Robert Desnos*. Paris: Editions de l'Herne, 1987.

LE TÉLÉGRAMME. **Yves Thouvenel ou la face cachée des fables de Robert Desnos**. Publié le 24 octobre 2005. Disponível em: <
<http://www.letelegramme.fr/ar/viewarticle1024.php?aaaammjj=20051024&article=10906539&type=ar#> >; acesso em: 30 de maio de 2018.

LOW, Peter. **The Pentathlon Approach to Translating Songs**. In: GORLÉE, Dinda L. (Ed.). *Song and Significance - Voices and Virtues of Vocal Translation*. New York: Rodopi, 2005.

LUTOSLAWSKI, Witold: **Symphony No. 1 / Chantefleurs et Chantefables** (Pasichnyk, Polish National Radio Symphony), 1999. Disponível em: <
<https://open.spotify.com/album/6d0uXRkV3nSuXacaNusznp> >; acesso em: 30 de maio de 2018.

MARTINS, Gustavo. **É o Amor: Lugares-Comuns na Música Brasileira por Suas Rimas**; 2007; Trabalho de Conclusão de Curso; (Graduação em Jornalismo) - Escola de Comunicações e Artes; Orientador: Cláudio Júlio Tognolli.

MALLARMÉ, Stéphane. **Mallarmé**. Organização tradução e notas de Augusto de Campos, Décio Pignatari, Décio e Haroldo de Campos. São Paulo: Perspectiva, 1991.

MET, Philippe. **SÉLAVY (Rose) ou c'est la viscérose** in: BARNET, Marie-Claire; et. al. (orgs). *Robert Desnos. Surrealism in the Twenty-First Century*. Modern French Identities, Vol. 58; Oxford, Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt am Main, New York, Wien: Peter Lang, 2006.

NADEAU, Maurice. **História do Surrealismo**. Trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1985.

NUNLEY, Charles. **Sounding the Limits of Resistance Memory: Robert Desnos, Comics, and Nursery Rhymes**. *The French Review*. Vol. 84, No. 2 (December 2010), pp. 284-298.

PLUMER, Esra. **The Luminary Forest: Robert Desnos and Unica Zürn's Tales of (Dis)Enchantment and Transformation**. In: *Anti-Tales: The Uses of Disenchantment*. Edited by Catriona McAra and David Calvin. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2011. p. 115 - 129.

PURNELLE, Gérald. **Le vers régulier chez les surréalistes : dedans ou dehors ? Formules**. Vol. 11. Págs. 11-28. Université de Liège, 2007.

PAES, José Paulo. **A arte de viver ensinada pelos clássicos**. São Paulo: Cultrix, 1962.

PELLEGRINI, Aldo. **Antología de la poesia surrealista**. Buenos Aires: Editorial Argonauta, 2012.

QUENEAU, Raymond. Exercícios de estilo. Tradução, apresentação e posfácio de Luiz Resende. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

RENNÓ, Carlos. **O voo das palavras cantadas**. São Paulo: Dash, 2014.

_____ (org.). **Gilberto Gil: todas as letras**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. **COLE PORTER: Canções, Versões**. São Paulo: Editora Paulicéia, 1991.

SATIE, Erik. **Cuadernos de un mamífero**. Org. Ornella Volta. Trad. M^a Carmen Llerena. Barcelona: Acantilado, 1999.

SERMET, Joëlle de. **Michel Leiris, poète surréaliste**. Paris: Fayard, 1997.

SILVA, Vitor. **Breve estudo da acentuação secundária na versificação**. Disponível em: < <https://www.recantodasletras.com.br/teorialiteraria/3819268> >; acesso em: 30 de maio de 2018.

SOUZA, Luiza dos Santos. **Bi-tradução do livro primeiro dos Amores de Ovídio: reflexões sobre dois modos de verter o dístico elegíaco**. UFPR: Dissertação de Mestrado, 2016.

TATIT, Luiz. **Semiótica da canção: melodia e letra**. São Paulo: Escuta, 1994.

_____. **O cancionista: composição de canções no Brasil**. São Paulo: Edusp, 1996.

THOUVENEL, Yves. **Chantefables Chantefleurs Robert Desnos: Poèmes pour un temps de guerre?**, 2015. Disponível em: < <http://yvesthouvenel.blogspot.com/> >; acesso em 30 de maio de 2018.

TUNBRIDGE, Laura. **Cambridge Introductions of Music: The Song Cycle**. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

UNIK, Pierre. **Chant d'exil**. Paris: Les Éditions français réunis, 1972.

VÁSQUEZ, Carmen. **Alejo Carpentier en París (1928-1939)**. In: **Escritores de América Latina en París**. Paris: 2006. p. 101 -115. Disponível em: < https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/aepe/pdf/coloquio_2006/coloquio_2006_15.pdf >; Acesso em: 4 de janeiro de 2018.

_____. **La voix antérieure à l'écriture** in: *Alejo Carpentier à l'aube du XXI^e siècle*, Fabrice Parisot éd., Paris: L'Harmattan, 2012.

WILLER, Claudio. Robert Desnos, o sonhador. In: DESNOS, Robert. **Liberdade ou Amor!** Florianópolis: Edições Nephelibata, 2015.

ZOLA, Émile. **Le ventre de Paris**. Paris : G.Charpentier, 1878. 10^e édition. Disponível em: < <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k64585r> >; acesso em: 30 de maio de 2018.

_____. **L'argent**. Paris : Charpentier, 1891. Disponível em: < <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1075050j> >; acesso em: 30 de maio de 2018.

ZUMTHOR, Paul. **Permanence de la voix**, rev. *Unesco Le Courier*, 1985, vol. 38, no 8, p. 4-8.

7 ANEXOS

7.1 SOBRE OS MANUSCRITOS

Reunidos na *Bibliothèque Jacques Doucet* e disponíveis online¹⁴⁶, os manuscritos e datiloscritos das *Chantefables* apontam para um verdadeiro trabalho de artesanaria poética. Isso pode ser comprovado através da grande quantidade de anotações e rasuras realizadas por Desnos, além da elaboração de várias listas contendo nomes de animais¹⁴⁷. Em anexo, apresento a transcrição e tradução de alguns fragmentos de poemas encontrados nos manuscritos, de modo que se possa acompanhar o seu percurso de composição. Tratarei das variantes ao analisar os poemas separadamente.

Na primeira versão datilografada dos manuscritos, podemos notar uma hesitação de Desnos quanto ao título da obra, chegando inclusive a datilografar uma página apenas com sugestões de títulos. Inicialmente, o projeto deveria contar com 36 poemas, 6 a mais que na versão publicada. Pude localizar apenas um desses poemas em meio aos manuscritos, cuja transcrição segue em anexo e que, como o primeiro verso indica, se denominaria *Le tapir (A anta)*. Nesta página (fig. 10, p. 145) podemos observar que em todas as opções de título de Desnos figuram as frases “poèmes a chanter” e “sur n’importe quel air”, sugerindo o caráter musical e político da obra.

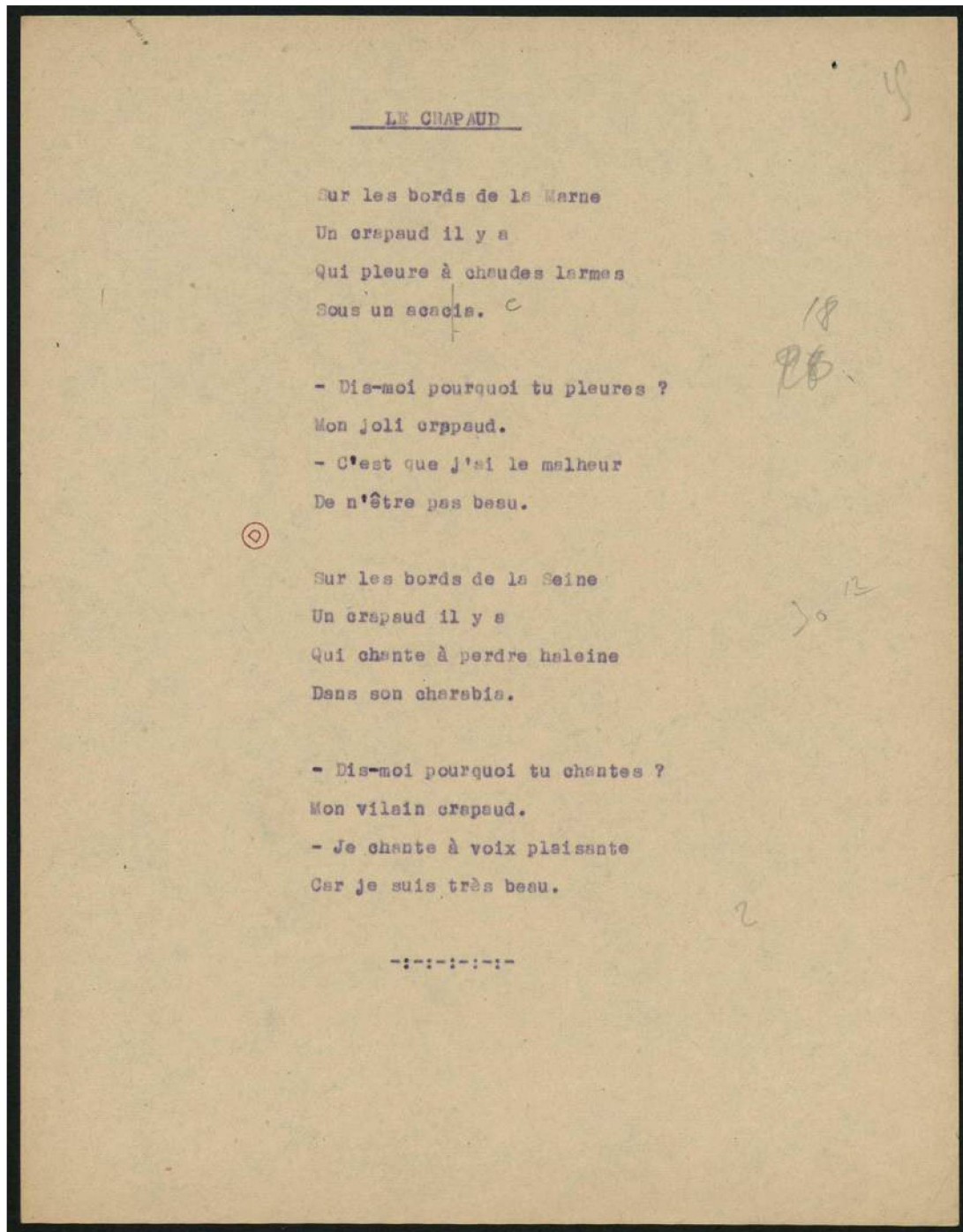
146 Disponível em: < <http://bljd.sorbonne.fr/ark:/naan/a011443614503x3ojBc> >; acesso em: 21 de junho de 2018.

147 Podemos notar nos manuscritos que o poeta possuía uma preocupação em contemplar diversas classes, listadas pelo poeta como “inseto/ peixe/ réptil/ pássaro/ mamíferos” (“insecte/ poisson/ reptile/ oiseaux/ mammiffers”) (fig. 4, p. 139).

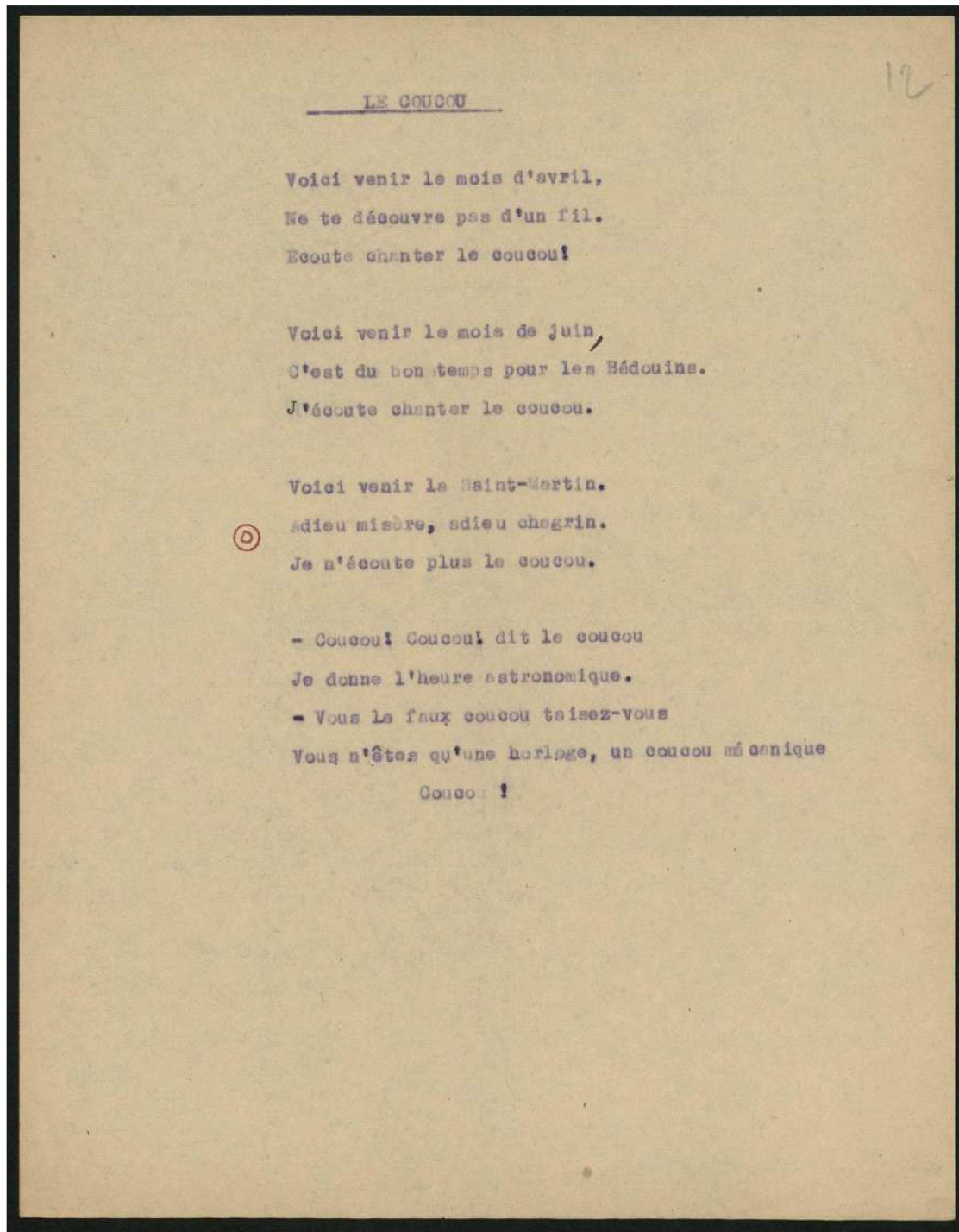
Fig. 1 - Manuscrito de Le gnou.

— Pan, pan, pan !
 qui frappe à ma porte ?
 — Pan, pan, pan !
 C'est un jeune paon
 — Pan, pan, pan !
 ouvre moi ta porte
 — Pan, pan, pan !
 Je t'apporte un paon
 — Pan, pan, pan !
 ouvre moi ta porte
 — Pan, pan, pan !
 J'arrive de Laon
 — Pan, pan, pan !
 mon père est un gnou
 — Pan, pan, pan !
 un gnou à queue blanche et à grands cornes
 Et demain dimanche

Fonte: Bibliothèque littéraire Jacques-Doucet.

Fig. 2 - Datiloscrito de *Le crapaud*.

Fonte: Bibliothèque littéraire Jacques-Doucet.

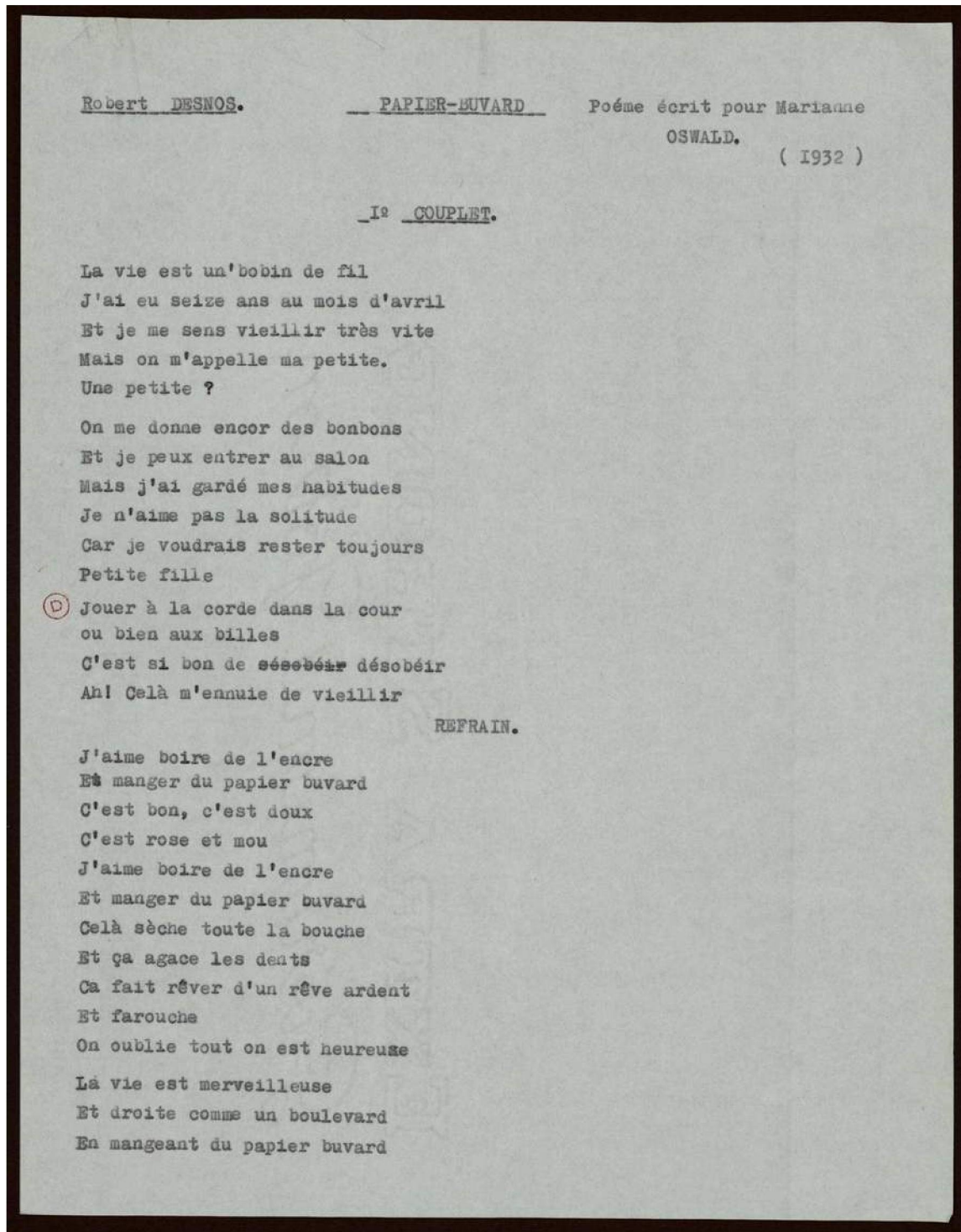
Fig. 3- Datiloscrito de *Le coucou*

Fonte: Bibliothèque littéraire Jacques-Doucet.

Fig. 4 - Esquema de organização das *Chantefables*.

le pelican	⊗	pois	
le kangourou	⊗	mecte	/
l'ourse	⊗	person	/
la baleine	⊗	reptile	/
le vers luisant	⊗ ¹ I	mamm	
la tortue	⊗	oiseaux	/
le lézard	⊗	mammifères	/
le crapaud	⊗		
la couleuvre		le brochet	⊗
le cheval ^{Felbe}	⊗	l'hippocampe	⊗
le papillon	⊗ ² I	la sardine	⊗
la fourmi	⊗ ³ I	le hibou	⊗
la coccinelle	⊗ ⁴ I	le coucou	⊗
la grue	⊗	le martin pêcheur	⊗
le dromadaire	⊗	le léopard	⊗
l'escargot	⊗	le blaireau	⊗
le homard	⊗	le tamanoir	⊗
le lama	⊗	la chauve souris	⊗
		la lanterelle	⊗
		l'alligator	⊗
		l'élan	⊗
		le gnou	⊗

Fonte: Bibliothèque littéraire Jacques-Doucet.

Fig.5 - Manuscrito de *Papier buvard*.

Fonte: Bibliothèque littéraire Jacques-Doucet.

Fig. 6

Lama, fils de lama
 Ce pere de lama
 Ce cousin d'alpaca
 Lama fils du Perou
 Capitale quito
 Premier port Santiago(?)
 (O)
~~Lama per et correct~~
~~per et correct~~
 Lama et c.

Manuscrito de Le lama.

Fonte: Bibliothèque littéraire Jacques-Doucet.

Fig. 7 - Propaganda do vermífugo *Lune*.

**LE BON VERMIFUGE
LUNE**

MAMANS, EN ÉTÉ, LES VERS « TRAVAILLENT » VOTRE ENFANT...

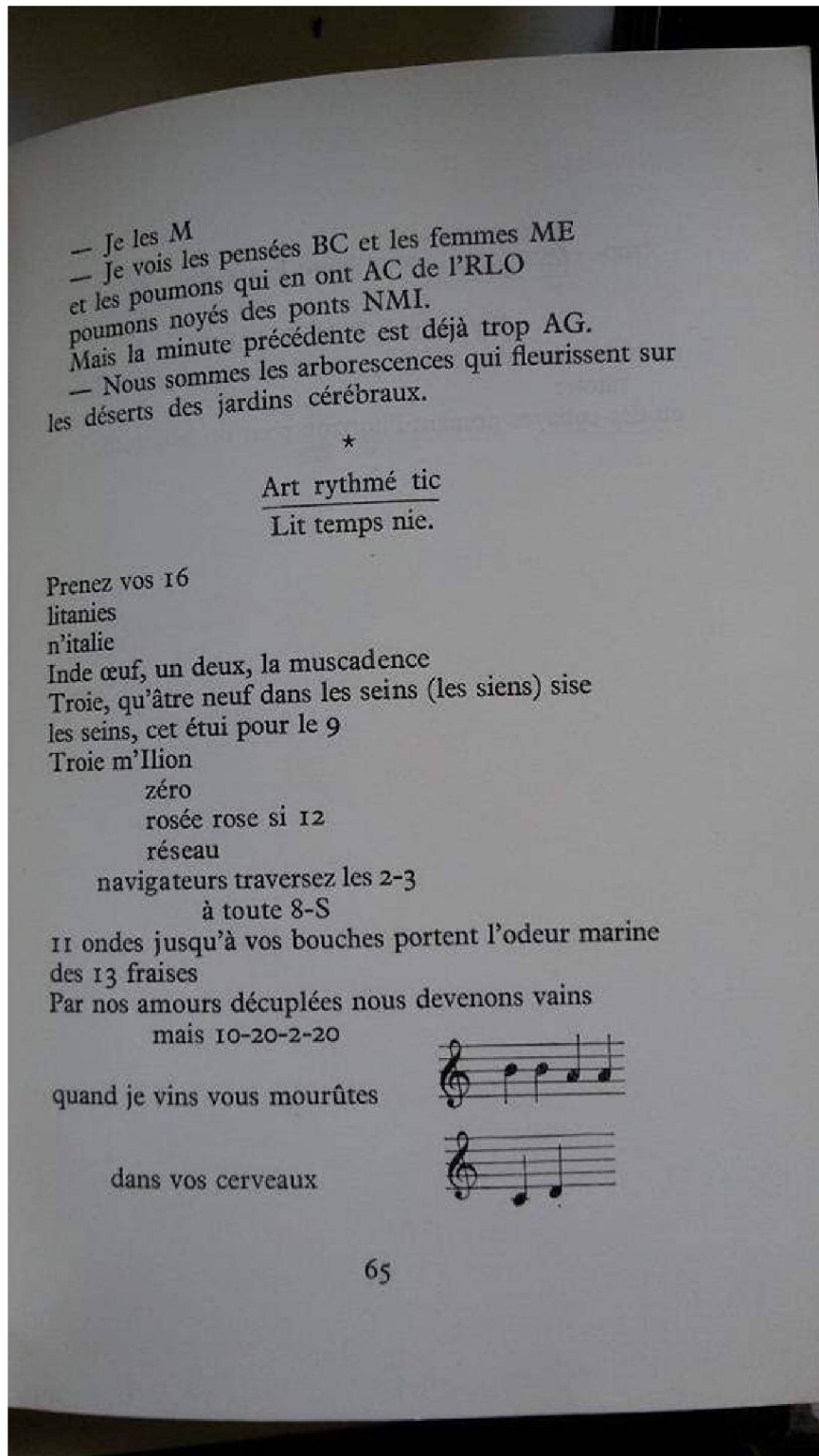
Si vous voyez qu'il n'est pas « dans son assiette », s'il est triste, grognon, nerveux, s'il n'a pas faim, s'il dort mal, et surtout s'il est constipé, s'il a mauvaise haleine, les yeux cernés, **PENSEZ AUX VERS...**

Le Vermifuge LUNE, poudre sans goût, est pour votre enfant le plus puissant des vermifuges et le... plus doux des laxatifs. En trois jours, il rend à votre enfant gaieté, appétit, belles couleurs et santé.

**LA CURE COMPLÈTE
6 FRANCS SEULEMENT
CHEZ VOTRE PHARMACIEN.**

**LE BON VERMIFUGE
LUNE**
Cure complète
dure 3 jours
et coûte 6 fr.
Chasse tous les vers
même microscopiques

Fonte: Thouvenel (2013).

Fig. 8 - Fragmento do poema *P'oasis*, de Robert Desnos, publicado em *L'aumonyme*.

Fonte: autor.

Fig. 9 - Dedicatória de Robert Desnos assinada como "Robert Macaire".

à Madame Colette Clément
~~Clément Marot~~
~~non~~
~~Jacques Clément~~
~~non~~
 hommage de
 l'auteur
 Robert Macaire

Fonte: Disponível em: < https://www.edition-originale.com/de/literatur/erste-auflage-und-kostbare-bucher/desnos-corps-et-biens-1930-53186?id_recherche=5b108a7a2b7d0 >; acesso em: 31 de maio de 2018

Fig. 10 - Trecho de uma *Chantefables* não concluída, talvez sobre um “tapir” (anta).¹⁴⁸

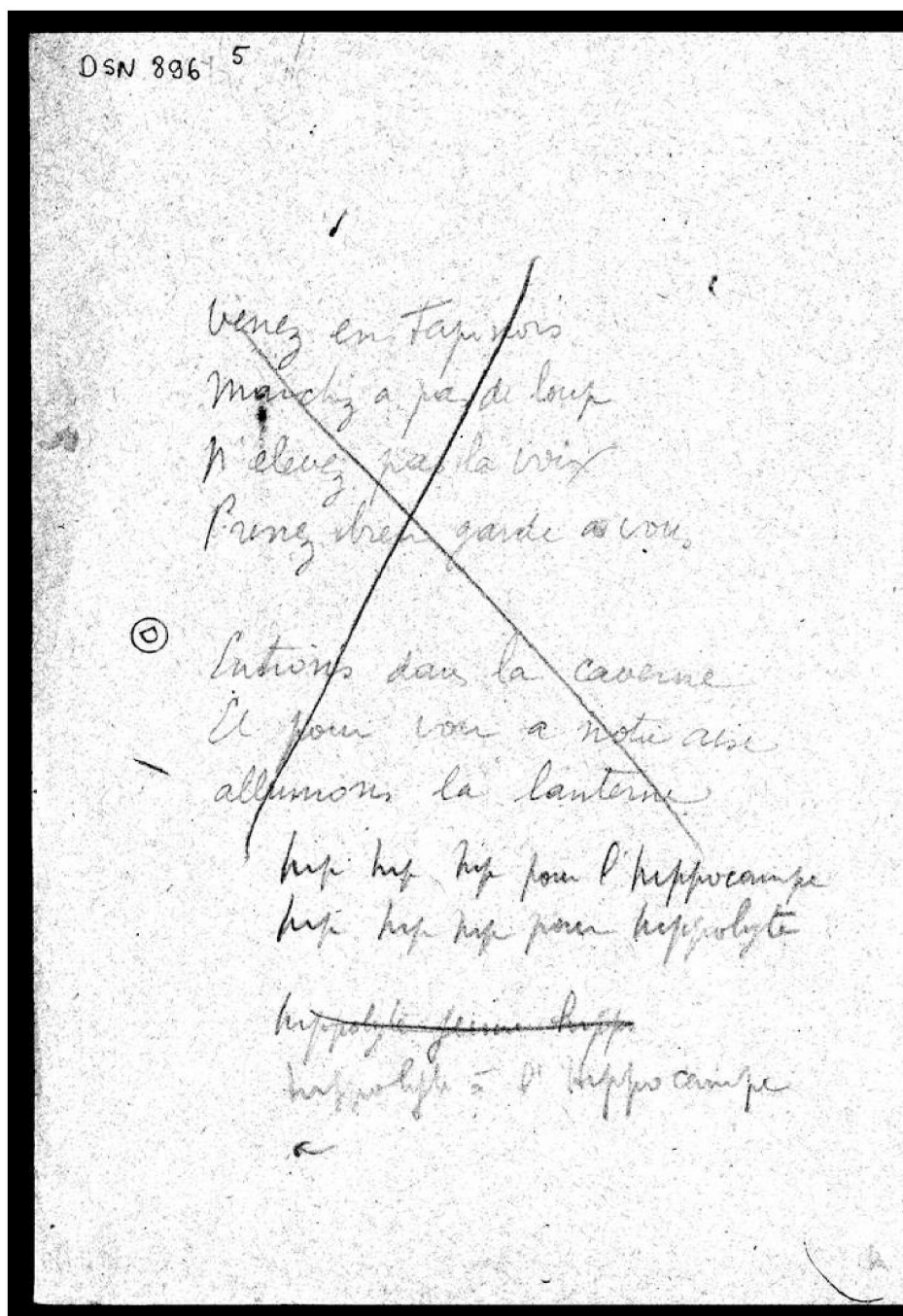


Fig. 11 em diante – Partituras das *Chantefables*, por Jean Wiener.

148 “Venez en [tapir noir]/ Marchez a pas de loup/ N’élèvez pas la voix/ Prenez bien garde a vous// Entrons dans la caverne/ Et pour voir a notre aise/ Allumons la lanterne”. Tradução em verso: Venha de [anta veloz]/ Caminhe a passo de lobo/ Não eleve a sua voz/ Cuide e não seja bobo// Entre nessa caverna/ E pra enxergar melhor/ Acende essa lanterna.

30 Chantefables

pour les Enfants sages

de *Robert Desnos*

Mis en Musique par

Jean Wiener

Editions Musicales
Transatlantiques
Paris

CHANTEFABLES

Paroles de
ROBERT DESNOS

Musique de
JEAN WIENER

1. LE CRAPAUD

Sur les bords de la Mer - -
Sur les bords de la Sei - -

- ne, Un cra-paud - il y a - Qui pleure à chau - des
- ne, Un cra-paud - il y a - Qui chante à perdre ha -

lar - - mes, Sous un a - ca - cia - Dis-moi pour-
- lei - - ne, Dans son cha-ra - bia Dis-moi pour-

- quoi tu pleu - res? Mon jo - li cra - paud?
 - quoi tu chan - tes? Mon vi - lain cra - paud?

C'est que j'ai le mal - heur De n'être pas beau
 Je chante à voix plai - san - te, Car je suis très beau

1. 2. Pour Finir
 Des bords de la Mar - ne aux bords de la Sei - ne,

A - vec les Si - rè - nes.

2. LE COUCOU

3

Pas vite et très lié

Voi-ci ve-nir le mois d'Avril, Ne te dé-cou-vre pas d'un fil... E.cou-te chan-

-ter le cou-cou... Voi-ci ve-nir le mois de Juin, C'est du bon temps pour les bé-douins,

J'é-cou-te chan-ter le cou-cou. ———— Voi-ci ve-nir la Saint-Mar-tin, A-
Vif
Tempo de Polka

-dieu mi-sé-re, a - dieu cha-grin, ———— Je n'é-cou-te plus le cou-cou...
plus lent

4. LE LAMA

5

Lent

(monotone, monocorde, indifférent)

La - ma, fils de la - ma, et pè - re de la -

- ma, Cou.sin de l'al.pa - ca frè.re de la vi - go.gne, frè.re du gua.na.co... A pour

tou.te be - so.gne d'é.cou - ter les é - chos Et fuir le loup ga - rou Qui vit sous son cli -

- mat: Il ha.bite au Pé - rou, Ca - pi - ta - le Li - ma.

The musical score is written for voice and piano. The voice part is in a single melodic line with lyrics in French. The piano accompaniment consists of chords and arpeggiated figures in both hands. The tempo is marked 'Lent'. The score is divided into five systems. The first system includes the instruction '(monotone, monocorde, indifférent)'. The second system features triplets in the piano accompaniment. The third system includes a 'pp' (pianissimo) marking. The fourth system ends with a fermata over the final note of the voice part.

5. LE MARTIN-PÊCHEUR

Gai (très Haydn)

Quand mar-tin, mar-tin, mar-tin, se lè-ve de bon ma-tin, Le mar-tin, mar-tin pê-cheur, se ré-

-veil-le de bonne heu-re. Il va pê-cher le gou-jon dans le fleu-ve, au-près des joncs, se ré-ga-le

d'a-le-vins, Boit de l'eau mais pas de vin. Puis mar-tin, mar-tin, mar-tin, va dor-mir jusqu'au ma-tin.

cedez progressivement

Je sou-hai-te de grand cœur de-ve-nir mar-tin pê-cheur.

a tempo vivace

6. LE LÉZARD

7

Calme

Lé - zard des ro - chers, lé - zard des mu - rail - les, lé - zard des se -

- mail - les lé - zard des clo - chers. Tu ti - res la lan - gue, tu clignes des yeux,

tu re - mues la queue, tu rou - les, tu tan - gues. Lé - zard bleu dia - mant, vio -

- let rei - ne - Clau - de et vert d'é - me - rau - de, lé - zard d'a - grè - ment!

parlé - - -

sec.

7. LE BLAIREAU

Pour fai-re ma bar - be, je veux un blai - reau... grai - ne de rhu -

- bar - be, grai - ne de poi - reau... Par mes poils de bar - be, s'é - cri - le blai - reau...

grai - ne de rhu - bar - be, grai - ne de poi - reau... Tu fe - ras — ta bar - be.

a - vec un poi - reau, grai - ne de rhu - bar - be, T'au - ras pas ma peau!!!

8. LE BROCHET

9

Le bro - chet fait des pro - jets..

"J'i - rai voir," dit - il, le Gange et le Nil, Le Tage et le Ti - bre et le Yang Tsé

Kiang J'i - rai, je suis li - bre d'u - ser de mon temps. Et la lu - ne?

I - ras-tu voir la lu - ne? Brochet voya - geur, brochet mauvais cœur, Brochet de for - tu - - - ne

animes

animes

allarg.

allarg.

9. LE PAPILLON

très
marqué Trois cent mil - lions de pa - pil - lons

bien articulé
sont ar - ri - vés à Châ - til - lon a - fin d'y boi - re du bouil - lon... Châ - til - lon sur Loi - re, Châ - til -

Polka
- lon sur Mar - ne Châ - til - lon sur Sei - ne... Plai - gnez les gens de Châ - til - lon!

Ils n'ont plus d'yeux dans leur bouil - lon, mais des mil - lions de pa - pil - lons... Châ - til -

- lon sur Sei - ne Châ - til - lon sur Mar - ne Châ - til - lon sur Loi - re. sans ralentir

10. LA BALEINE

11

VII

Plai-gnez, plai-gnez la ba-lei-ne, qui na-ge sans
 perdre ha-lei-ne Et qui nour-rit ses pe-tits de lait froid sans ga-ran-
 -ti - - e... Oui, mais pe-tit ap-pé-tit, la ba-lei-ne
 fait son nid dans le fond des o-cé-ans pour ses nou-ri-s-sons gé-
 -ants Au mi-lieu des co-quil-la-ges. El-le dort sous
 les sil-la-ges des ba-teaux, des pa-que-bots qui na-vi-guent sur les flots.

II. LE DROMADAIRE

Tempo di Bolero

Il fait beau voir Jean de Pa - ris a - vec ses dou - ze mé - ha - ris.

Il fait beau voir Jean de Bor - deaux a - vec ses qua - tor - ze cha - meaux.

Mais j'ai - me mieux Jean de Ma - dè - re a - vec ses qua - tre dro - ma -

E.M.T. 321

- dai - - res Bien loin d'i-ci, Jean de Ma-

- de - - re, vo-yage a-vec Ro- bert Ma- caire et leur a- mi A- pol- li-

- nai- re qui, de son temps a su bien fai- re a- vec ses qua- tre dro- ma-

- dai - - res, dro- ma- - dai - - res, dro- ma- - dai - - res.

12. L'ESCARGOT

Est-ce que le temps est beau? se de-man.dait l'es-car-got " Car,

pour moi, s'il fai.sait beau, c'est qu'il fe.rait vilain temps. J'ai.me qu'il tombe de l'eau. Voi.là mon tem.pé-ra-ment!!

♩ = ♩ précédente

Com.bien de gens, et sans co-quil-le, n'ai.ment pas que le so-leil bril-le.

Il est ca-ché? Il re-vien-dra L'es-car-got? on le man-ge-ra.

13. LE GNOU

15

VIF

Pan! pan! pan! qui frappe à ma por - te? Pan! pan! pan!

C'est un jeu-ne faon... Pan! pan! pan! ou-vre-moi ta por - te Pan! pan! pan! Je t'apporte un paon...

Pan! pan! pan! ou-vre-moi ta por... te Pan! pan! pan! J'ar-ri-ve de Laon — Pan! pan! pan!

plus calme

Monpère est un gnou né on ne sait où, Un gnou à queue blanche, qui, de main di-man-che

te fe - ra les cor - nes Sur les bords de l'Or - ne.

14

14. LA CHAUVÉ-SOURIS

Lent (rhapsodique, étiré, rubato)

A mi-ca - ré - me, en Car-na - val — on

met un mas - que de ve-lours OÙ va le masque a - près le bal?

Tempo 1º

Il vole — à la tom-bée du jour... Oi-seau de pois, oi-seau sans

plu - mes, Il sort quand l'é-toi-le s'al - lu - me, de son re-pai-re de dé-com-bres...

chau-ve-sou - ris mas - que de l'om - bre...

E.M.T. 321

15. L'ALLIGATOR

17

Sur les bords du Mis - sis - si - pi, un al - li - ga - tor se ta - pit...

Il vit pas - ser un nè - gril - lon, et lui dit: "Bonjour, mon gar - çon..." Mais le

nè - gre lui dit: "Bon - soir, la nuit tom - be, Il va faire noir.. je suis pe - tit, et j'aurais tort de par -

- ler à l'al - li - ga - tor..." Sur les bords du Mis - sis - si - pi, l'al - li - ga - tor a du dé -

18

- pit, car il vou - lait au ré - veil - lon, man - ger le ten - dre nè - gril - lon.

m.d. Tob. *

16. LA SARDINE

Gentiment

U - ne sar - di - ne de Roy - an na - geait dans l'eau de la Gi - ron - de..

Le ciel est grand, la terre est ron - de j'i - rai me bai - gner à Roy - an ... a - vec

la sar - di - ne, a - vec la Gi - ron - de, Vi - ve la ma - ri - ne. Et sa - lut au - mon - - - de.

sec.

17. LE ZÈBRE

19

Le zè-bre, che-val des té-né-bres, lè-ve le pied.

fer-me les yeux, Et fait ré-son-ner ses ver-tè-bres, En hennissant d'un air joy-eux... Au

clair so-leil de Bar-ba-ri-e, Il sort a-lors de l'é-cu-ri-e, et va brou-ter, dans la prai-

-ri-e, les her-bes de sor-cel-le-ri-e.. Mais la pri-son sur son pe-

-la-ge, a lais-sé l'om-bre du gril-la-ge.

E.M.T. 321

18. LA COCCINELLE

Vaine (très 1880)

Dans u - ne rose, à Ba - ga - - tel - le, na - quit

un jour la coc - ci - nel - - le, Dans u - ne ro - se de Pro - vins,

El - le comp - ta jus - qu'à cent vingt... dans u - ne ro - se, à Mo - ga -

- dor, Elle a vé - cu en ther - mi - dor.. Dans u - ne ro - se,

à Jé - ri - cho, Elle é - vi - ta le si - ro - co.. Dans u - ne

rose en Pi - car - di - e, Elle a trou - vé son pa - ra - dis..

coc - ci - nel - le, à sept points.. Bête à Bon Dieu, Bête à bon point!.

allarg.

allarg.

19. LE KANGOUROU

Vif, gai

Kangou - rou pre - mier, roi des kan - gou - rous, a.yant ac.cro.ché son grand sabre au clou, s'as -

- soit dans un trône en feuilles de chou.. Sa femme arri.vant, pleine de courroux,
dans sa poche à mis ses fils et ses sous, ses gants, son mouchoir et ses rou.dou.dous.. Kangou.rou dernier,
roi des kangou.rous, avait les yeux verts et les cheveux roux Sa fem.me pei.gnait son roy.al é -
- poux.. Kangouron le Roux, roi des kangourous, kangourou der.nier, kangou.rou le Roux

20. L'HIPPOCAMPE

Hippique et grand ouvert

23

Gloi-re, gloi-re, au bel hip-po.cam-pe, che-val ma-rin, che-val de trem-pe.

qu'au-cun jockey n'achevauché, qu'au-cun co-cher n'a harnaché... Hip! hip! hip!

pour l'hippo.cam-pe! Gloi-re! gloi-re, au bel hip.pocam.pe. Dans u-ne po-che.

sur son ven-tre, Il por-te et il cou-ve ses œufs, Là, ses pe-tits sont bien chez eux

Hip! hip! hip! Pour l'hippocampe, Hip,hip,hip! Pour l'hip-po - cam - - pe!!

E.M.T. 321

21. LE LÉOPARD

Tempo de Rumba

Si tu vas dans les bois, prends

garde au lé-o-pard, il mi-au-le à mi voix, et vient de nulle part.. Au soir, quand il ron-

- ron - ne, un gai ros-si-gnoi- chan-te et la fo-rêt bé-

- an-te, les é-cou-te et s'é-ton-ne.., s'é-ton-ne qu'en ses bois vien-

- ne le lé-o-pard qui ronronne à mi-voix et vient de nulle part..

22. LE PÉLICAN

25

Le ca-pi-tai-ne Jo-nathan, étant à - gè de dix huit ans, capture un jour, un pé-li-can dans une

i-le d'extrême O-rient Le pé-li-can de Jo-na-than, au ma-tin, pond un œuf tout blanc, Et il

sort un pé-li-can lui res.sem.blant é-ton.namment... Et ce deu-xième pé-li-can pond à son

tour un œuf tout blanc d'où sort, i-né-vi-ta-ble-ment, un autre qui en fait au-tant..

Récitatif (grave, ampoulé) VII = ♩
 Ce-la peut du- rer pendant très long temps- Si l'on ne fait pas d'o-me-lette a- vant.

E.M.T. 321 2e0 *

23. LA TORTUE

Je suis tor-tue, et je suis bel-le, Il ne me manque que des

ai-les pour i-mi-ter les hi-ron-del-les Que? Que? Mon é-lé-gant cor-set d'é-

-cail-le, sans boutons, sans ver-nis, ni mail-les, est ex-ac-te-ment à ma tail-le

Ni? Ni? Je suis tor-tue et non bos-su-e, je suis tor-tue et non cos-su-e, Je

suis tor-tue et non dé-çu-e Eh? non? Eh? non?

24. LA SAUTERELLE

Vif

Sau-te, sau-te, sau-te - rel-le, car c'est au-jourd'hui Jeu-di... "Je sau-te - rai nous dit-

el-le du Lun-di au Sa-me-di... Sau-te, sau-te, sau-te - rel-le à tra-vers tout le quar-

allarg.

- tier Sau-tez donc, ma-de-moi-sel-le, puisque c'est vo-tre mé-tier.

25. LE HOMARD

Ho - mard, le pa - cha de la mer, Ho - mard le bleu, ho -

- mard le rou - ge, Ho - mard, le na - geur à l'en - vers.. Ho - mard, si tu re - mues, tu

bou - ges.. Ho - mard, er - mi - te des ro - chers, Ho - mard, mauvais gar - çon, bon

prin - ce.. Ho - mard, la gloi - re des mar - chés, Ho - mard Mon seigneur de la pin - ce.

fin. *

26. LA FOURMI

21)

U-ne four-mi de dix huit mè-tres, a-vec un chapeau sur la tè-te, ça n'ex-

-is-te pas, ça n'ex - is - te pas. U-ne four-mi trai-nant un char plein de pin-gouins et de ca-

-nards... ça n'ex - is-te pas, ça n'ex - is-te... pas U-ne four-mi par-lant fran-çais, par-lant la-

-tin et ja-va - nais, ça n'ex - is-te pas... ça n'ex - is-te pas.. Eh? Pourquoi pas??

The musical score is written for voice and piano. It features a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The melody is characterized by eighth and sixteenth notes, often beamed together. The piano accompaniment consists of chords and moving lines in both the right and left hands. There are several trills and triplets indicated by '3' over the notes. The lyrics are in French and describe a small ant (fourmi) wearing a hat and pulling a cart full of penguins.

27. LE TAMANOIR

les 12 premières mesures de plus en plus haletant et interrogatif

A-vez-vous vu le ta-ma-noir? Ciel bleu, ciel gris, ciel blanc, ciel
noir... A-vez-vous vu le ta-ma-noir? Oeil bleu, oeil gris, oeil blanc oeil,
noir... A-vez-vous vu le ta-ma-noir? Vin bleu, vin gris, vin blanc, vin noir...

Tempo de Blue tout à fait autre chose: très sentiment, calme, et un peu "bébête"

Je n'ai pas vu le ta-ma-noir! Il est ren-tré dans son ma-noir. Et puis, a-
vec son é-tei-gnoir... il a coif-fé tous les bou-geoirs, *ppp* Il fait tout noir.

28. LES HIBOUX

31

The musical score is written for voice and piano. It consists of four systems of music. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the left hand and chords in the right hand. The voice part has lyrics in French.

f marcato

Ce sont les mè-res des hi-boux qui dé-siraient chercher les
 poux de leurs enfants, leurs pe-tits choux... en les te-nant sur les ge-noux.

Leurs yeux d'or valent des bi-joux leur bec est dur com-me caï-loux, ils sont doux comme des joujoux... Mais aux hi-
 oux point de ge-noux... Votre his-toi-re, se passait où? chez les Zou-lous? les An-dalous? ou dans la

ca-ba-ne Bam-bou? A Mos-cou, ou à Tom-bouc-tou? En An-jou? ou dans le Poi-tou?

Lent et confidentiel

Au Pé-ron? ou chez les mand-chous? Hou! Hou! Pas du tout c'était chez les fous.

29. L'OURS

Vif

Le grand ours est

*stacc
lourd*

dans la ca-ge, Il s'y ré-ga-le de miel — La grande our-se est

Très vif

dans le ciel — au pa-ys bleu des o - ra - ges... Bis - que! bis - que!

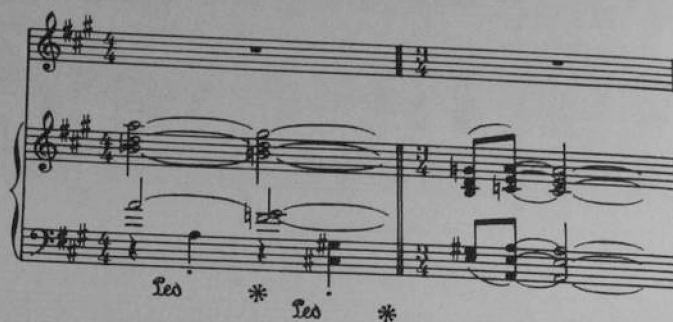
bis - que! ra - ge! Tu n'au - ras pour tout po - ta - ge, qu'un ba - lai dans ton mé - na - ge,

u - ne gi - fle pour tes ga - ges, ta chambre au der - nier é - ta - ge Et un singe en

ma - ri - a - - - - ge!

m.d.

30. LE VER LUISANT



et rou-ges sa moel-le... La lu-ne, nid des vers lui-sants, —
— dans le ciel, con-ti-nue sa rou-te... Elle se-me,
sur les en-fants, sur tous les beaux en-fants dor-mant,
rê-ve sur rê-ve, goutte à gout-te.